



**Ana Maria Teixeira  
Soares Ferreira**

***Traduzindo Mundos:*  
Os mortos na narrativa de Mia Couto**

Tese apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Literatura, realizada sob a orientação científica da Prof. Doutora Maria de Fátima Mamede Albuquerque, Professora Auxiliar do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro

Apoio financeiro do FSE (PRODEP) no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio.



A todos os que amo, vivos e mortos.  
Eles são o meu chão.



## **o júri**

presidente

Prof. Doutor Aníbal Guimarães da Costa  
Professor Catedrático da Universidade de Aveiro

vogais

Prof. Doutor Arnaldo Baptista Saraiva  
Professor Catedrático da Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Prof. Doutora Ana Mafalda Morais Leite  
Professora Associada com Agregação da Faculdade de Letras da  
Universidade de Lisboa

Prof. Doutor António Manuel dos Santos Ferreira  
Professor Associado com Agregação da Universidade de Aveiro

Prof. Doutor José Luís Pires Laranjeira  
Professor Associado da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Prof. Doutora Maria de Fátima Mamede Albuquerque  
Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro (Orientadora)

Prof. Doutor Eugénio de Almeida Lisboa  
Professor Catedrático Convidado Aposentado da Universidade de Aveiro



## **agradecimentos**

Expresso o meu agradecimento ao Fundo Social Europeu pelo apoio financeiro concedido.

À minha orientadora, Prof. Doutora Maria de Fátima Albuquerque, pela disponibilidade e orientação e, sobretudo, pela amizade e apoio incondicionais.

Aos meus colegas de trabalho pelo apoio e compreensão.

Às funcionárias da Biblioteca Geral da Universidade de Aveiro, em especial à Cristina Cortês, pela enorme ajuda e amabilidade.

Ao Instituto Camões, pelas obras de Fernanda Cavacas, que me ofereceu.

À Dra. Hilária Matevele e ao Dr. António Branco, que me enviaram de Moçambique preciosos instrumentos de trabalho.

Ao meu marido, pais, irmã e cunhado pela compreensão, pelo amor e pelo apoio prestado durante o trabalho que conduziu a esta tese.

A todos aqueles que, de alguma forma, contribuíram para a realização deste trabalho.





## palavras-chave

Mia Couto, literatura moçambicana, maravilhoso, sobrenatural, Realismo Mágico, fantasia, sonho, verdade, morte, mortos.

## resumo

O presente trabalho propõe-se fazer uma reflexão sobre o maravilhoso na narrativa de Mia Couto, em especial sobre o papel central dos mortos e a forma como estes interagem com os vivos, revelando-se os tradutores, junto destes, das palavras dos antepassados.

Para tal, estruturou-se o texto em três partes. Na primeira parte, pretendemos apontar as diferentes fases da literatura moçambicana e as suas principais linhas, nela inserindo a obra de Mia Couto.

Na segunda parte, procurámos integrar a literatura moçambicana em geral e a narrativa de Mia Couto em particular na corrente do Realismo Mágico, marcado pela co-ocorrência do real e do maravilhoso, conceito que abordamos criticamente, pondo em evidência o seu carácter de sobrenatural aceite.

Ainda na segunda parte, propusemo-nos analisar as manifestações do maravilhoso na obra narrativa de Mia Couto, relacionando-as com a sua intenção de construção de uma identidade moçambicana assente no questionamento de modelos de pensamento racionalistas e na tematização de um imaginário tradicional que privilegia o mito como forma de representação do real.

Na terceira parte, começámos por fazer uma reflexão sobre as concepções da morte na África negra, realçando as suas principais linhas de força. Pusemos em destaque o carácter fluido da barreira entre a vida e a morte, vista não como um momento de ruptura mas como uma continuação da existência, sob outra forma, no Além, crença que se reflecte na forma como os vivos se relacionam com os mortos, aceitando naturalmente a sua intervenção nos assuntos correntes do quotidiano e buscando neles a solução para os problemas com que se confrontam. Analisámos, igualmente, os rituais que se prendem com a morte, explorando a sua dimensão simbólica. Finalmente, destacámos a importância de que se reveste a crença num mundo invisível, povoado pelos espíritos dos mortos que protegem, orientam, cuidam mas também punem os seus descendentes quando estes não os recordam ou respeitam.

No segundo capítulo da última parte, que constitui o âmago do nosso trabalho, propusemo-nos analisar precisamente a tematização, na obra coutista, das crenças dos povos moçambicanos sobre a morte e os mortos, defendendo a tese de que o convívio estreito entre os vivos e os mortos reflecte a cosmovisão tradicional que, desta forma, é recuperada e dignificada. Além disso, a interacção que se estabelece entre os vivos e os mortos serve a ideia central, defendida por Mia Couto em toda a sua obra, de que a construção do futuro de Moçambique deve assentar num diálogo, difícil mas necessário, entre a modernidade e a tradição, isto é, os valores e saberes herdados de um passado longínquo e mítico, que os mortos transmitem aos vivos, traduzindo-lhes a sabedoria e as leis dos antepassados, seus pais originais.



**keywords**

Mia Couto, Mozambican literature, marvelous, supernatural, Magical Realism, fantasy, dream, truth, death, dead.

**abstract**

The present work aims at studying the central importance of the marvelous in Mia Couto's narrative work, with special emphasis on the main role of death and the dead, and the way they interact with the living, translating to them the words of their ancestors.

To do this, we divided our work in three distinctive parts. In the first part, we pointed out the different phases and main themes of Mozambican literature, contextualizing Mia Couto's literary production.

In the second part, we tried to affiliate Mozambican literature in general and Mia Couto's work in particular with Magical Realism, a literary mode characterized by the coexistence of the real and the marvelous, literary concept that we analyse critically, emphasizing its definition as the supernatural accepted.

We also analysed the manifestations of the marvelous in Mia Couto's narrative work, connecting them with his objective of building a Mozambican identity based on the questioning of racionalist models of thought and on the literary representation of a traditional imaginary that gives primacy to myth as a means of representing reality.

In the third part, we made an analysis of the concept of death in black Africa, highlighting its most important characteristics. We referred to the fluid character of the border between life and death, showing that, for Africans, death is not the end but the continuation, under a different form and in the Afterlife, of life.

Accordingly, the living naturally accept the intervention of the dead in their daily affairs and search in them the answers for their problems. We also referred to the rituals connected with death, emphasizing their symbolic dimension.

Finally, we highlighted the importance of the belief in an invisible world, inhabited by the spirits of the dead who protect, lead, look after, but also punish the living when they forget or disrespect them.

In the second chapter of the last part, we analyse the way Mia Couto deals with the African beliefs about death and the dead, showing that it constitutes a means of reflecting traditional systems of thought, characterized by the strong belief in the intervention of the supernatural world of the spirits in daily life. It also illustrates Mia Couto's main idea that the future of Mozambique can only be conceived and made better by the difficult, but necessary, dialog between modernity and tradition, i.e., the values and knowledge inherited from a remote and mythical past, that the dead communicate to the living, translating to them the wisdom and the laws of the ancestors, their original fathers.



## Índice

	Pág.
Júri	v
Agradecimentos	vii
Resumo	ix
<i>Abstract</i>	xi
Índice	xiii
Introdução	1

### PARTE I

1. A literatura moçambicana: breve resenha histórica	15
1.1 A problemática da identidade na literatura moçambicana	30
1.2 Dizer o Eu com as palavras do Outro: a problemática da língua	46
1.3 Passado/presente: o primado da tradição	55
2. Mia Couto: um percurso	63

### PARTE II

1. Breve caracterização do Realismo Mágico	115
2. O maravilhoso: aproximação teórica	135
2.1 A fantasia literária	135
2.2 O maravilhoso	146
3. O maravilhoso na narrativa coutista	165
3.1 O Realismo Mágico no contexto africano	165
3.2 Mia Couto: maravilhoso e visão do Mundo	172
3.3 <i>Terra Sonâmbula</i> : crónica de um país sonhambulante	230
3.4 <i>A Varanda do Frangipani</i> e <i>O Último Voo do Flamingo</i> : em busca da verdade na mentira	254

### PARTE III

1. A morte na África negra	293
1.1 As origens da morte	293
1.2 Concepções da morte	298
1.3 Os rituais de morte	313
1.4 Os mortos e os espíritos	331
2. Aspectos da morte na narrativa coutista	364
2.1 A morte, essa constante	364
2.2 <i>Terra Sonâmbula</i> : perseguidos pelos mortos	412
2.3 <i>A Varanda do Frangipani</i> : (re)aprendendo a morrer	429
2.4 <i>Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra</i> : viajando entre mundos	450
Conclusão	489
Bibliografia	515

## Introdução

*“A missanga, todas a vêem.*

*Ninguém nota o fio que,  
em colar vistoso, vai compondo as missangas.*

*Também assim é a voz do poeta:  
um fio de silêncio costurando o tempo.”*

Mia Couto<sup>1</sup>

Quando iniciámos este percurso de descoberta da obra de Mia Couto, não adivinhávamos, ainda, até onde nos levaria o nosso trabalho de investigação. Sabíamos, apenas, que desejávamos dar expressão ao fascínio que sobre nós vinham exercendo as narrativas que nos chegavam pela pena de um autor que a todo o momento nos transporta para tempos antigos, onde o impossível parecia não existir e o prodígio estava ao virar da esquina.

Começámos, então, por nos colocarmos um conjunto de questões: o que nos atrai tanto nesta escrita? Que encantamento é esse que nos faz ficar presos à leitura durante horas, esquecidos do resto do mundo? Como consegue este autor, no seio de um contexto histórico tão adverso, arrancar ao leitor um sorriso? Por que razão, quando lemos as suas obras, nos sentimos testemunhas privilegiadas da História ainda recente de Moçambique e, simultaneamente, cúmplices observadores de uma visão do mundo que relativiza essa mesma História e instaura o primado da ficção como modo de representação do real? De que forma um escritor branco e urbano nos revela a todo o momento a diversidade de vozes, culturas e concepções do mundo que marcam as sociedades pós-coloniais e que ele parece conhecer tão intimamente?

---

<sup>1</sup> *O Fio das Missangas*. Lisboa: Caminho, 2004, p.7.

Com estas e outras questões em mente, encetámos o nosso caminho de pesquisa bibliográfica. Começámos por tentar estabelecer o enquadramento da obra narrativa de Mia Couto, caracterizando, nas suas linhas gerais, a jovem literatura moçambicana. Para procedermos a essa breve resenha histórica, socorremo-nos dos trabalhos de vários autores, o que nos permitiu pôr em evidência um percurso que se tem feito de uma relação simultaneamente de integração e de recusa do modelo ocidental e de uma progressiva autonomia, assente sobre dois pilares: a reflexão crítica sobre a História presente e passada de Moçambique e a problemática da identidade.

Na sequência desse enquadramento, procurámos entender de que forma o carácter “documental” desta jovem literatura se articula, à imagem, aliás, de uma prática recorrente nas literaturas pós-coloniais, com a presença, insistentemente assinalada por vários autores, do sobrenatural, num cruzamento constante entre História e ficção, o que permite aos autores colocar em confronto diversos olhares sobre a História do país, propondo interpretações alternativas para um passado recente e um presente percepcionados, num confronto com um passado longínquo, pré-colonial, como trágicos e degradantes.

Por outro lado, tentámos perceber de que forma esta convivência entre a História e a ficção se relaciona com o projecto de definição de uma identidade moçambicana, que se afirma, precisamente, pelo hibridismo, pela complexidade de uma sociedade pós-colonial que não pode ser “lida” apenas com as ferramentas da lógica e da razão e, por isso, exige ser analisada e descrita de acordo com novos modelos.

A centralidade da temática da identidade foi por nós retomada numa tentativa de concretização das suas formas de expressão. Prestámos, por conseguinte, especial atenção à tese defendida por Gilberto Matusse de que essa a afirmação da identidade passa por um movimento dialéctico de rejeição e de apropriação da literatura moçambicana em relação ao modelo literário ocidental durante muito tempo imposto e matriz na qual foram formados muitos daqueles que têm vindo a construir a história da literatura moçambicana.

Pretendemos mostrar que, com o final das guerras de independência, a problemática da identidade ganhou novos contornos, reflectindo o contexto histórico do país.

A reflexão sobre a identidade passou a fazer-se, desde então, noutros moldes: onde antigamente havia afirmação da diferença, ruptura e recusa da hegemonia do centro



colonizador, passa a haver a afirmação do multiculturalismo e do sincretismo que são, no fundo, a marca identitária da própria condição pós-colonial.

Por consequência, o escritor moçambicano passa a celebrar nas suas obras o diálogo, nem sempre fácil, mas pressentido como absolutamente necessário, entre a herança tradicional e a matriz cultural ocidental, entre a periferia e o centro. A escrita pós-colonial passa, assim, por um processo de subversão e apropriação dos discursos dominantes, moldando-os a uma “realidade” própria, questionando-os, instituindo-se como um contradiscurso que rejeita as visões unívocas do real.

Procurámos, posteriormente, demonstrar que a avaliação do presente, que marca estas literaturas, vai fazer-se, em grande parte dos autores, com base numa recuperação do imaginário e dos valores tradicionais, num passado africano pré-colonial, visto frequentemente de forma idealizada, com o objectivo de revalorizar as culturas autóctones há muito vítimas de um processo de subalternização e de destruição levado a cabo pelas potências colonizadoras e pelas novas elites pós-coloniais.

Não surpreende, por isso, a presença recorrente da problemática da relação entre a tradição e a modernidade, vista aquela, por muitos autores, como sinónimo de autenticidade, de essência da africanidade, e esta como sinónimo de descaracterização e alienação.

Institui-se, assim, o primado do passado e dos antepassados, e enfatiza-se a necessidade de uma fusão do passado com o presente, dos deuses com os mortais, dos mortos com os vivos, da ruralidade com a urbanidade, do antigo e com o novo, mas um novo que seja, agora, alvo de uma integração crítica e não de uma imposição que tenta anular sistemas de pensamento distintos.

Depois de, no Capítulo 1 da Parte I, termos passado em revista, de forma necessariamente incompleta e superficial, as principais coordenadas da literatura moçambicana, passámos à fase seguinte, a da caracterização do percurso literário de Mia Couto, colocando em evidência alguns aspectos da sua vida que marcam os seus escritos e ainda abordando a sua produção literária até 2002, ano em que publicou *Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra*.

Assim, no Capítulo 2 da Parte I, pretendemos mostrar que a narrativa coutista se integra nas principais linhas temáticas da literatura moçambicana, nomeadamente no que

concerne à reflexão sobre a História de Moçambique, abordando temas como o colonialismo e a discriminação racial, a guerra civil e suas consequências, a paz podre do pós-guerra, a corrupção, a descaracterização cultural e a desestruturação social.

Para isso, socorremo-nos das próprias palavras do escritor, quer em entrevistas, quer em artigos por ele publicados em vários órgãos de comunicação social, dos vários estudos e análises de que a sua obra tem sido alvo e ainda das suas obras narrativas, colocando em evidência as linhas temáticas que tem vindo a privilegiar e as muitas constantes do seu percurso literário.

A relação entre a tradição e a modernidade, entre o passado e o presente, os mais velhos e os mais novos e a sua associação com uma identidade moçambicana em construção, estão presentes em toda a sua obra, revelando um olhar atento quer sobre o dia-a-dia moçambicano, quer sobre a complexidade de uma sociedade feita de múltiplas culturas a que tenta dar expressão na sua escrita.

No entanto, pretendemos, igualmente, mostrar que a obra narrativa de Mia Couto constitui um momento de grande originalidade no contexto da literatura moçambicana, não só pelo já muito estudado remanejamento da língua, que não analisámos, mas também pela sua capacidade ímpar de articular um olhar lúcido e profundamente crítico sobre o contexto histórico moçambicano com a construção de um universo maravilhoso, marcado por uma lógica outra, em que o natural e o sobrenatural caminham de mãos dadas, num convívio que é naturalmente aceite por personagens que vivem no limiar da vida e da morte, do desespero e da esperança, da lucidez e do sonho.

Concluimos, após uma releitura da sua obra, que esse maravilhoso que povoa a narrativa coutista se alimenta, sobretudo, da recuperação do imaginário tradicional, caracterizado pelo mito, por uma concepção do Universo e do ser humano que o vê como elo de uma imensa cadeia que une todas as coisas e todos os seres, visíveis ou invisíveis, que assim se encontram ligados por uma rede de dependência que o Homem tem que respeitar sob pena de provocar um desequilíbrio gerador de tragédia.

A expressão literária desse universo mágico que povoa o imaginário tradicional assume na obra de Mia Couto, como tentaremos provar, um papel central, servindo, na nossa opinião, dois grandes objectivos: por um lado, a reabilitação de um substrato cultural que

havia sido obliterado pelo passado colonial e por algumas opções políticas do pós-independência e que permite ao escritor afirmar a identidade moçambicana, os traços de um moçambicanidade que se tornou tema recorrente da literatura feita neste país do Índico.

Por outro lado, a presença do maravilhoso permite a construção de um modelo de pensamento próprio, assente numa relação simultânea de apropriação e de subversão das correntes hegemónicas. A narrativa coutista concretiza, desta forma, o objectivo de desmantelamento de quaisquer visões unívocas da realidade, pelo permanente questionamento das certezas e verdades impostas, e pela afirmação, sem complexos nem preconceitos, da pluralidade de olhares e de vozes que fazem a riqueza cultural e social de Moçambique, que se assumem como marca distintiva, único caminho, na opinião do autor, para a preservação da sua História e do seu lugar no mundo.

Concluída a primeira parte do nosso trabalho, elegemos como tema da tese que nos propúnhamos defender as manifestações do maravilhoso na ficção de Mia Couto. Iniciámos, então, uma segunda fase do nosso percurso, que passou por uma análise atenta do que sobre a obra coutista se vem escrevendo.

Constatámos, na sequência da leitura de textos de variadíssimos autores, que Mia Couto é frequentemente integrado na corrente do Realismo Mágico, quer pela relação dialéctica de apropriação e de desmantelamento dos modelos culturais ocidentais, quer pela reflexão crítica sobre o presente de Moçambique, quer ainda, e sobretudo, pela recuperação do imaginário colectivo tradicional, povoado de maravilhoso e marcado por uma lógica muito própria em que o sobrenatural emerge permanentemente do real, transformando-o e questionando-o.

Assim, no Capítulo 1 da Parte II, definimos, em traços largos, as principais características do Realismo Mágico, em especial a convivência que ele implica entre natural e sobrenatural e entre real e fantasia, estabelecendo, desde o início, uma filiação da literatura africana e da obra de Mia Couto nesta corrente que tem marcado a literatura que nas últimas décadas nos vem chegando do hemisfério Sul. Para isso, fizemos um trabalho de análise crítica das obras de vários autores que têm vindo a reflectir acerca do Realismo Mágico e da sua relação íntima com as características das sociedades pós-coloniais. Procurámos, igualmente,

pôr em evidência o carácter “subversivo” desta corrente literária, mostrando a sua relevância entre as literaturas emergentes, que tentam afirmar a sua originalidade.

Estabelecido o terreno em que nos movíamos, encetámos um novo caminho: o da clarificação da própria noção de “maravilhoso”, muitas vezes confundida com o “fantástico”, que, pelas razões que apresentaremos mais adiante, questionamos na abordagem à presença do sobrenatural na narrativa coutista.

Desta forma, partindo do conceito mais abrangente de “fantasia literária”, esboçámos uma aproximação teórica do maravilhoso, incidindo sobretudo na sua faceta de sobrenatural aceite e naturalizado e na sua articulação com o natural e o real. Para isso, analisámos de forma crítica a obra fundamental de Todorov, *Introduction à la Littérature Fantastique*, da qual partimos, assim como as propostas de Irène Bessière, Rosemary Jackson, Pierre Mabilhe ou Jean Fabre, entre outros autores que estudaram a relação entre maravilhoso e fantástico e maravilhoso e real.

Paralelamente, procurámos estabelecer uma relação entre a presença do maravilhoso na literatura e a necessidade, sentida pelo ser humano, de subverter as regras e as fronteiras que lhe são impostas, concebendo mundos outros, sonhando vidas alternativas e dando expressão a uma visão holista do mundo, a uma concepção circular do tempo, características das comunidades tradicionais, que filiam o homem com o mito.

Após este trabalho de clarificação de conceitos, procedemos, então, à selecção do *corpus* literário sobre o qual iria incidir a nossa análise – a produção narrativa de Mia Couto desde a colectânea de contos *Vozes Anoitecidas* até ao romance *Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra*. No entanto, e por questões de ordem prática, optámos por seleccionar apenas alguns contos que considerámos representativos da presença do maravilhoso e suas manifestações na obra coutista e ainda os romances *Terra Sonâmbula*, *A Varanda do Frangipani*, *O Último Voo do Flamingo* e *Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra*, que lemos, colocando em evidência aquelas que, na nossa opinião, são as coordenadas que norteiam o recurso ao maravilhoso e ao sobrenatural em Mia Couto.

O resultado desse trabalho encontra-se no Capítulo 3 da Parte II, que dividimos em vários subcapítulos. Num primeiro momento, estabelecemos a relação entre o Realismo Mágico da América Latina e as literaturas africana, em geral, e moçambicana em particular.

Posteriormente, analisámos a narrativa coutista, tendo em mente a noção de maravilhoso e a corrente do Realismo Mágico.

Assim, nos contos, prestámos especial atenção à visão do mundo que o maravilhoso encerra e que nos remete para uma representação literária do imaginário tradicional dos vários povos que constituem o mosaico moçambicano. Procurámos, dessa forma, mostrar que o maravilhoso se integra numa estratégia de reposicionamento no centro da sua História de personagens que os condicionalismos que marcaram o passado e o presente de Moçambique relegaram para as margens. O maravilhoso constitui-se, assim, como um processo de afirmação identitária, de construção de uma moçambicanidade que assenta na recuperação dessas figuras marginais, trazidas agora à luz do dia através da recriação, na narrativa coutista, dos seus ritos, crenças e concepções do mundo, marcados pelo mito e pelo sagrado, que Mircea Eliade coloca no centro do pensamento do homem tradicional.

Pretendemos, igualmente, comprovar que o maravilhoso assume ainda uma outra faceta – a da afirmação do poder regenerador e criativo da fantasia e do sonho que, na narrativa de Mia Couto, surge frequentemente como o único caminho de salvação e humanidade no seio de um real absurdo, uma forma de resistência daqueles que não se conformam com o real e com a sua condição de homens, mulheres e crianças vergados sob o peso da História.

É precisamente do papel preponderante do sonho na narrativa coutista que tratamos em 3.3 (Parte II), no subcapítulo intitulado “*Terra Sonâmbula: Crónica de um país sonhambulante*”, no qual pretendemos mostrar que os sonhos constituem frequentemente o contexto no qual ocorrem os fenómenos maravilhosos, assumindo-se como meios privilegiados de comunicação entre os seres humanos e os espíritos, que exercem, através deles, a sua tarefa de instrução da geração mais nova, revelando-lhe segredos, interpretações alternativas, de dimensão alegórica, para os acontecimentos nefastos que marcam o dia-a-dia do povo moçambicano.

Defendemos, por isso, que o sonho se torna, na obra de Mia Couto, uma importante fonte de conhecimento sobre o passado, o presente e o futuro, ao mesmo tempo que se institui como um processo de descoberta da própria nação moçambicana e das suas gentes, necessária para construir o Moçambique do presente e do futuro.

Esta mesma ideia é reiterada nos romances *A Varanda do Frangipani* e *O Último Voo do Flamingo*, nos quais Mia Couto retoma o diálogo entre os velhos e os jovens, a ruralidade e a urbanidade, o pensamento mítico e o pensamento racional, defendendo que é na interacção entre eles que assenta o futuro de Moçambique e não na aceitação acrítica de modelos de pensamento exteriores.

Estamos, mais uma vez, perante aquele que, na nossa opinião, é o grande objectivo da obra narrativa de Mia Couto: a construção de uma identidade moçambicana que passa pela celebração do hibridismo e da pluralidade da sociedade deste país do Índico e pela recusa de qualquer visão monolítica do real, da pretensão de definir uma verdade e um real únicos e inquestionáveis.

E Mia Couto vai fazê-lo, como pretendemos demonstrar no subcapítulo 3.4 da Parte II, pelo recurso ao maravilhoso, que explora nas suas dimensões subversiva e questionadora do real, construindo um universo caracterizado pela coabitação de sistemas de valores e modos de vida tradicionais, profundamente marcados pela crença no poder dos espíritos e de um mundo invisível, e a modernidade, que se vai impondo.

Desta forma, na nossa opinião, concretiza a estratégia de emancipação, característica das literaturas emergentes, em relação às correntes de pensamento do centro e que passa pela afirmação de modelos de pensamento próprios, de modelos de caracterização do real mais adequados à multiplicidade e complexidade das sociedades pós-coloniais.

Na sequência das conclusões a que chegámos, pressentimos, então, que o nosso percurso não estava ainda concluído. Se no início pretendíamos provar que o maravilhoso se reveste de uma enorme importância na narrativa coutista, o nosso trabalho de análise do *corpus* seleccionado levou-nos a constatar que, entre as manifestações maravilhosas, assume particular relevo a presença permanente dos mortos na diegese.

Assim, se inicialmente o título do nosso projecto de tese era “O maravilhoso na ficção de Mia Couto”, numa fase posterior passou a ser “*Traduzindo Mundos: os mortos na narrativa de Mia Couto*”, título inspirado na feliz caracterização que Ana Mafalda Leite faz do narrador-personagem de *O Último Voo do Flamingo*, tradutor das línguas faladas pelos vivos e, desde pequeno, da linguagem dos mortos que, através dele, comunicavam com os vivos.

A Parte III constitui-se, desta forma, o âmago do nosso trabalho de investigação, pois nela pretendemos mostrar que a presença dos mortos na narrativa coutista, para além de reflectir o contexto histórico moçambicano, se assume como mais uma, ou talvez a mais importante, estratégia de recuperação de um imaginário tradicional que crê profundamente na relação de continuidade entre vida e morte, que dedica aos seus mortos os rituais mais importantes e que acredita na presença constante dos mortos no seu quotidiano, parte integrante da família, pontos de referência, modelos de conduta, tábuas de salvação em tempos de adversidade, numa espécie de determinismo que explica e condiciona o destino dos vivos em função da vontade dos antepassados.

Para isso, começámos por, num primeiro momento (Capítulo 1 da Parte III), reflectir sobre as concepções da morte na África negra, assim como sobre os rituais associados à morte, pelo que eles nos revelam não só das crenças das populações, mas também da maneira como o homem africano lida com este acontecimento. Finalmente, procurámos caracterizar a relação do homem africano com o *post mortem*, nomeadamente a sua crença na existência de um mundo dos espíritos que interage permanentemente com o dos vivos, condicionando-o, e no papel mediador dos mortos que, mais próximos dos antepassados-deuses, estabelecem as pontes necessárias entre eles e os humanos.

A nossa reflexão assentou numa perspectiva antropológica, com especial incidência nos estudos de Louis-Vincent Thomas sobre a morte nas comunidades tradicionais da África subsariana e na obra de Henri Junod sobre os Banto, *Usos e Costumes dos Banto*, e ainda na estreita relação que John Mbiti estabelece entre as concepções da morte e o conceito de tempo, que o autor coloca no centro das religiões tradicionais africanas.

Posteriormente, procedemos a uma análise das representações da morte e dos mortos na narrativa coutista, comparando-as com o quadro apresentado no Capítulo 1.

Essa análise permitiu-nos defender a ideia de que as representações literárias da morte em Mia Couto constituem um processo de afirmação de identidade, revelando-se, na nossa opinião, a forma por excelência de construção da moçambicanidade, assente na recuperação de uma cosmovisão tradicional que, como mostramos no Capítulo 1, tem no seu centro a crença de que os mortos retornam ao mundo dos vivos, condicionando as suas vidas, dando-lhes orientações, fazendo-lhes revelações, punindo-os ou premiando-os, exercendo, afinal, as suas

funções fundamentais de instrutores, protectores, juízes e, pretendemos mostrá-lo, tradutores das vontades dos antepassados que transmitem aos homens, cada vez mais afastados do sagrado pela sua própria condição e pelas circunstâncias históricas que os rodeiam.

Assim, a representação literária das crenças tradicionais sobre a morte e os mortos vai permitir um diagnóstico alternativo, uma perspectiva plural, simultaneamente histórica e mítica, sobre os males de Moçambique, vistos como a consequência inevitável da banalização da morte, do desrespeito pelos mortos, da pretensão do Homem em viver fora da sua tutela, que gera a ira dos antepassados-deuses e instala uma atmosfera fatalmente trágica e, em muitos casos, apocalíptica, reflexo da degenerescência física, moral e social do país e das suas gentes.

Por outro lado, pretendemos provar que a onnipresença da morte em Mia Couto se reveste, igualmente, fruto das crenças negro africanas, de uma dimensão renovadora, muitas vezes vista como uma oportunidade de recomeço, de recuperação, no Além, da dignidade e da humanidade perdidas. Por isso, é muitas vezes procurada, desejada, aceite pacientemente por quem da vida já nada mais espera, como se, no contexto moçambicano, só pela fantasia ou pela morte possa o homem reinventar-se, libertar-se.

Colocamos em evidência os velhos que, vítimas hoje, na perspectiva que perpassa a obra de Couto, de uma aniquilação social, encontram na morte um caminho de retorno a um tempo antigo e ao antepassado fundador, o lugar de destaque que sempre lhes esteve reservado nas sociedades tradicionais, a continuação, no Além, do seu papel de protectores do grupo. Por isso, a sua morte é também vista como a morte anunciada de um tempo e de uma cultura, de que são os representantes entre os vivos, personagens arquétipos que conduzem e ensinam os mais novos que se vão afastando das suas raízes.

No subcapítulo 2.1, pretendemos demonstrar que a morte é uma constante nos contos, contribuindo para um retrato realista do contexto histórico de Moçambique e, simultaneamente, revelando as crenças das comunidades tradicionais, os rituais que permitem aos homens lidar com este momento de crise e de poluição individual e colectiva, e ainda a dimensão simbólica da relação íntima entre os vivos e os mortos e entre estes e os antepassados fundadores.



Posteriormente, propomo-nos provar que a morte é também central nos romances: *Terra Sonâmbula* é o romance da guerra, com todo um rol de mortes e atrocidades; em *A Varanda do Frangipani*, história narrada por Ermelindo Mucanga, um morto que regressa à vida no corpo de um inspector de polícia, e em *O Último Voo do Flamingo*, a acção é marcada pela investigação das causas de um conjunto de mortes misteriosas; em *Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra*, Dito Mariano é um morto que se recusa a morrer e que, tal como Taímo em *Terra Sonâmbula*, enceta com o neto, afinal filho, um diálogo em que lhe vai revelar os segredos da sua família e da sua terra. Em fundo, uma nação e um povo moribundos que sofrem a morte mais terrível porque irremediável: o esquecimento, o desenraizamento e a descaracterização cultural.

E em todos os romances, defendemos, é através dos mortos que os jovens moçambicanos do presente e do futuro vão (re)conhecer a importância do seu lugar, onde residem as raízes familiares, vão conhecer a História da nação, vão contactar com as fantásticas gentes de um país que tenta, a todo o custo, despertar do pesadelo que sobre ele se abateu. Taímo, Dito Mariano, Ermelindo Mucanga são personagens que pertencem a esse exército de sombras que comanda os vivos. Por isso, vão estabelecer um contacto permanente com eles, através dos sonhos, da escrita ou da possessão, descodificando acontecimentos, transmitindo mensagens dos antepassados e advertindo os homens para as consequências negativas da sua actuação.

Os mortos assumem, por isso, na narrativa coutista, uma dimensão literal já que, como veremos, intervêm na acção, e uma dimensão alegórica, símbolos que são de um mundo invisível que tece as vidas dos vivos e que possui a chave para a compreensão do passado e do presente da nação moçambicana. E foi precisamente tendo em mente essa dupla dimensão, que analisámos, mais uma vez, os romances que havíamos seleccionado e nos quais pretendemos pôr em evidência as formas como se concretizam as relações entre os vivos e os mortos, a representação das crenças tradicionais acerca da morte, a importância dos mortos na acção e o seu simbolismo.

Procuraremos mostrar que Mía Couto retoma, pela voz dos mortos, a ideia que os moçambicanos são responsáveis pelos problemas que têm assolado o seu país, pois pelas suas acções afastaram-se dos antepassados e com isso provocaram um desequilíbrio gerador de

morte, guerra e tragédia. Por consequência, é imprescindível reconstruir o elo de ligação que sempre uniu os mortos e os vivos, o invisível e o visível e que enquadrou durante longo tempo a actuação dos homens de acordo com a antiquíssima lei dos antepassados.

Encontramos, aqui, definitivamente expressa a tese que pretendemos defender: a de que os mortos desempenham, na narrativa coutista, este papel fundamental de tradutores de um mundo que os moçambicanos de hoje parecem desconhecer e que é fundamental, na perspectiva de Mia Couto, para a definição da identidade moçambicana e para a construção de uma nação nova, onde todos possam ter o seu lugar e a sua voz.

Por isso, as mortes que marcam o final dos quatro romances alvo da nossa análise não são percebidas como trágicas: elas implicam o epílogo natural de um ciclo de entendimento da vida, partilhado entre gerações, em que vida e morte se tocam num *continuum* que une os dois lados da existência, permitindo aumentar o número de antepassados protectores dos vivos.

Desta forma, como pretendemos demonstrar, transmite Mia Couto a mensagem fundamental que perpassa toda a sua obra: a absoluta necessidade do convívio entre os mais novos e os mais velhos, entre os vivos e os mortos, que lhes “traduzem” as vozes antigas dos antepassados, como único processo de construção de uma moçambicanidade assente na diferença, na miscigenação, na anulação das visões unívocas do mundo, e na recuperação de culturas milenares que ensinam ao Homem a sua posição no Universo, que o integram num ciclo interminável que o irmana com um passado mítico, que une o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, anulando fronteiras, e que estabelece um paralelo entre as histórias dos seres humanos e o percurso de um país-casa-terra, reabilitado pelo amor dos homens à terra e aos seus semelhantes e pelo respeito aos antepassados, afinal as fundações, as raízes nas quais assenta a moçambicanidade.

## **PARTE I**



## **1. A literatura moçambicana – Breve resenha histórica**

Não pretendemos fazer aqui uma análise aprofundada da história da literatura moçambicana, uma vez que esse não é o âmbito do nosso trabalho. Julgamos, no entanto, imprescindível delinear os vários momentos que a marcaram e que conduziram ao que hoje se faz no domínio da literatura em Moçambique, uma vez que esse percurso permite compreender algumas das linhas directrizes desta ainda muito jovem literatura<sup>1</sup>.

Assim, e de acordo com a opinião de Pires Laranjeira, só depois da II Guerra Mundial se começou a forjar uma literatura verdadeiramente moçambicana<sup>2</sup>, apesar de Orlando Mendes, na sua obra *Sobre Literatura Moçambicana*, dar especial relevo à literatura oral que marcou a fase pré-colonial<sup>3</sup>:

“Até aos finais da II Guerra Mundial, os escassos textos (e escassíssimos escritores) que se consideram pertencentes à literatura moçambicana, entidade fragmentária, não chegam para formar um *corpus* alargado, nem pressupõem uma instituição literária a funcionar em pleno, com suas editoras, prémios, crítica, leitores, ensino, etc.”

---

<sup>1</sup> Aliás, Patrick Chabal chama a atenção para a importância da definição das “origens” quando se estuda o desenvolvimento da literatura escrita em Moçambique: “The study of the development of a written literature in countries like Mozambique or São Tomé and Príncipe raises two fundamental issues. The first has to do with the ‘origins’ of a literature, i.e., the process by which writing within a particular geographical area comes to be regarded as the literature of that area. The second is connected with the role which literature can play – and, most often, does play – in the development of the cultural and political identity of a modern nation-state.” (CHABAL, Patrick. *The Postcolonial Literature of Lusophone Africa*. London: Hurst & Company, 1996, p.3.)

<sup>2</sup> LARANJEIRA, Pires. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995, p. 256.

<sup>3</sup> MENDES, Orlando. *Sobre Literatura Moçambicana*. Maputo: Instituto Nacional do Livro e do Disco, 1982, p.9.

Antes desta data, a literatura feita em Moçambique foi marcada, ainda de acordo com o mesmo autor<sup>4</sup>, por dois períodos preparatórios:

- um “período de Incipiência”<sup>5 6</sup>, localizado entre o início da presença lusa nesta região do Índico e 1924<sup>7</sup>, e marcado pelo carácter fragmentário e descontínuo da produção literária, que nem a introdução do prelo, em 1854<sup>8</sup>, veio alterar de forma significativa. Neste período é de realçar a fundação, por João e José Albasini e Estácio Dias, em 1908, do jornal *O Africano*, a que se seguiu, em 1918, a fundação, pelos irmãos Albasini, Estácio Dias e Karell Pott, do jornal *O Brado Africano*, em que vários autores, sobretudo assimilados, encontraram espaço para desenvolver uma intensa actividade intelectual, ainda que, na opinião de Orlando Mendes, “os colaboradores literários assumiam uma atitude meramente contemplativa ao

---

<sup>4</sup> Pires Laranjeira e Fátima Mendonça estabelecem as suas periodizações com base em obras que marcaram momentos-chave na produção literária em Moçambique, enquanto Manuel Ferreira faz assentar a sua divisão em fases da literatura moçambicana nas relações de dependência e individualidade dessa literatura em relação à matriz europeia, imposta pelo colonizador (FERREIRA, Manuel. *O Discurso no Percurso Africano I*. Lisboa: Plátano Editora, 1989.), e Patrick Chabal divide a literatura africana em quatro grandes fases, baseadas igualmente na relação de afirmação do escritor face ao colonizador (CHABAL, Patrick. *The Postcolonial Literature of Lusophone Africa*. London: Hurst & Company, 1996, pp.11-12.)

<sup>5</sup> LARANJEIRA, Pires. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995, p.256.

<sup>6</sup> Na sua periodização da literatura moçambicana, Fátima Mendonça não refere esta fase. Na sua opinião, a literatura moçambicana tem o seu início, em 1925, com a publicação do *Livro da Dor*, de João Albasini (MENDONÇA, Fátima. *Literatura Moçambicana. A História e as Escritas*. Maputo: Faculdade de Letras e Núcleo Editorial da Universidade Eduardo Mondlane, 1988, pp.34-35.).

<sup>7</sup> José Ferraz Motta dá como certa a existência de uma literatura moçambicana desde finais do séc. XVIII, referindo, inclusive, a ocorrência de literatura escrita em changane. No entanto, essa literatura sofria, segundo o mesmo autor, um silenciamento deliberado: “Só que essa criação literária em línguas nacionais era sempre amordaçada vivendo ou na clandestinidade ou no exílio.” (MOTTA, José Ferraz. *Literatura Moçambicana dos Séculos XIX e XX*. Braga: Edições APPACDM de Braga, 2004, pp.9-10.)

<sup>8</sup> José Ferraz Motta dedica todo um capítulo da sua *Literatura Moçambicana dos Séculos XIX e XX* à história das publicações periódicas em Moçambique, que se iniciam cinco anos após a instalação, na Ilha de Moçambique, da primeira tipografia (*Literatura Moçambicana dos Séculos XIX e XX*. Braga: Edições APPACDM de Braga, 2004, cap.4, pp.29-36). Também Orlando Mendes refere a importância das publicações periódicas que viram a luz do dia entre as décadas de 50 e de 70 do século passado para o desenvolvimento da literatura moçambicana. (MENDES, Orlando. *Sobre Literatura Moçambicana*. Maputo: Instituto Nacional do Livro e do Disco, 1982, pp.47-49.) Manuel Ferreira vai mais longe, ao considerar que “a instalação do prelo em meados do século passado [século XIX] completa as condições *sine qua non* para o exercício da actividade literária.” (FERREIRA, Manuel. *O Discurso no Percurso Africano I*. Lisboa: Plátano Editora, 1989, p.38.) Sobre a relação entre a imprensa e a criação literária em Moçambique, vide, também, AFONSO, Maria Fernanda. *O Conto Moçambicano. Escritas Pós-coloniais*. Lisboa: Caminho, 2004, pp.121 e segs. e CAVACAS, Fernanda. *Mia Couto: Um Moçambicano que Diz Moçambique em Português*. Tese de Doutoramento em Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2002, Cap.1.

sabor da corrente romântica”<sup>9</sup>. Destacaram-se, então, nomes como o do próprio João Albasini, do seu irmão José e de Rui de Noronha.

- um período “de Prelúdio”<sup>10</sup>, que Laranjeira situa entre a publicação, em 1925, de *O Livro da Dor*, de João Albasini<sup>11</sup>, visto por Fátima Mendonça<sup>12</sup> como o livro que marca o início da literatura moçambicana<sup>13</sup>, e o final da II Guerra Mundial. Este período foi igualmente marcado pela publicação, dispersa pela imprensa, de grande parte dos poemas de Rui de Noronha<sup>14</sup>. A sua poesia, marcadamente influenciada pela terceira geração romântica portuguesa, apresenta já alguma preocupação com a realidade e as tradições moçambicanas, o que leva Pires Laranjeira a falar de uma poesia marcada pelos “primeiros contornos de uma moçambicanidade”<sup>15 16 17</sup>, de que é exemplo o muitas vezes citado poema “Surget et ambula”.

---

<sup>9</sup> MENDES, Orlando. *Sobre Literatura Moçambicana*. Maputo: Instituto Nacional do Livro e do Disco, 1982, p.28.

<sup>10</sup> LARANJEIRA, Pires, *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995, p.257.

<sup>11</sup> Também para José Ferraz Motta, Albasini é considerado “o primeiro prosador literário moçambicano”, apesar de apontar como primeiro escritor moçambicano de língua portuguesa Campos e Oliveira (MOTTA, José Ferraz. *Literatura Moçambicana dos Séculos XIX e XX*. Braga: Edições APPACDM de Braga, 2004, pp.8 e 13-14.).

<sup>12</sup> Vide p.16, nota<sup>6</sup>.

<sup>13</sup> Livro de contos e crónicas, foi a primeira obra literária escrita por um moçambicano, ainda segundo José Ferraz Motta (MOTTA, José Ferraz. *Literatura Moçambicana dos Séculos XIX e XX*. Braga: Edições APPACDM de Braga, 2004, p.15.).

<sup>14</sup> José Ferraz Motta aponta Rui de Noronha como o pioneiro da poesia moçambicana que, ainda segundo o mesmo autor, é o modo que marca os primórdios da literatura deste país da costa leste de África (MOTTA, José Ferraz. *Literatura Moçambicana dos Séculos XIX e XX*. Braga: Edições APPACDM de Braga, 2004, p.10.).

<sup>15</sup> LARANJEIRA, Pires. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995, p.258.

<sup>16</sup> Fátima Mendonça, ao referir-se a Rui de Noronha, afirma: “Profundamente impregnados da estética do 3º Romantismo Português, os textos poéticos que deixou dispersos pela imprensa abrem as vias de uma poesia de cariz nacionalista.” (MENDONÇA, Fátima, *Literatura Moçambicana. A História e as Escritas*. Maputo: Faculdade de Letras e Núcleo Editorial da Universidade Eduardo Mondlane, 1988, p.21). No entanto, Alfredo Margarido realça que, apesar de Noronha estabelecer já claramente “uma distinção entre o colonizado e o colonizador”, de que tem consciência na sua condição de mestiço indiano, ele “não atinge o estado de revolta libertadora, tema que só aflora em certos dos seus sonetos. Demasiado isolado, o poeta ainda não incarna a colectividade e limita-se à expressão de uma revolta literária.” (MARGARIDO, Alfredo. *Estudos Sobre Literaturas das Nações Africanas de Língua Portuguesa*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980, p.67.)

<sup>17</sup> No seu artigo “Literatura moçambicana: o que é?”, Fátima Mendonça associa de forma indelével o conceito de “moçambicanidade” ao movimento independentista, “o forjador, por excelência, do conceito de moçambicanidade porque é através dele que a própria nação se começa a construir” (MENDONÇA, Fátima. *Literatura Moçambicana. A História e as Escritas*. Maputo: Faculdade de Letras e Núcleo Editorial da Universidade Eduardo Mondlane, 1988, p.52), pelo que não nos parece o mais adequado na caracterização da poesia de Noronha. Apesar de terem surgido antes da luta de independência, Noémia de Sousa, Craveirinha e Kalungano, no entanto, propõem já uma poesia marcada por essa moçambicanidade, profetizando-a, antecipando-a, o que não é, claramente, o caso de Rui de Noronha. Aliás, também Patrick Chabal estabelece uma relação íntima entre o conceito de moçambicanidade e a vontade, já sentida por alguns poetas ainda antes da

Caracteriza este período, nas palavras de Fátima Mendonça, “a convergência de índices reveladores de uma consciência de ser diferente, da afirmação de pertença a um grupo – étnico e social – diferenciado do grupo que exerce o poder numa relação de colonizador versus colonizado. Embora concebidas nos moldes de uma estética marcadamente europeia, as obras referidas afirmam-se outra literatura.”<sup>18</sup> No fundo, a literatura que se faz por estes anos é um reflexo das contradições sentidas pelos intelectuais devido ao contacto, por vezes conflituoso, entre culturas e a um processo de assimilação que tornou muitos deles seres divididos entre dois mundos – um, o africano, a que já não pertenciam; o outro, europeu, a que nunca chegariam a pertencer.

Também neste período, as publicações periódicas se revelaram de grande importância, com especial relevo para *Itinerário* (1941), que tinha como objectivo “apontar o caminho a seguir pela nova poesia moçambicana.”<sup>19</sup> Nela colaboraram autores como Guilherme de Melo, Orlando Albuquerque, Orlando Mendes, Rui Nogar, Alda Lara, Fonseca Amaral, Glória de Sant’Anna, José Craveirinha, Kalungano, Noémia de Sousa, Rui Knopfli e muitos outros, ao longo dos seus 142 números, distribuídos por 14 anos de existência.

Com o final da II Guerra Mundial, e todas as condicionantes de carácter político e social que advieram da vitória dos Aliados, nomeadamente as primeiras movimentações independentistas, e, em Portugal, a candidatura à Presidência da República de Norton de Matos (1948), a literatura moçambicana vai adquirir o seu estatuto de autonomia<sup>20</sup>. Surge, então, um terceiro período, o da “Formação”<sup>21 22</sup>, em que, “pela primeira vez, uma consciência

---

independência, de escrever “a specifically Mozambican literature (or at least a literature of Mozambique) and who sought the literary means of doing so by turning to what one can broadly call the culture(s) of Mozambique – (...)” (CHABAL, Patrick. *The Postcolonial Literature of Lusophone Africa*. London: Hurst & Company, 1996, p.39.)

<sup>18</sup> MENDONÇA, Fátima. *Literatura Moçambicana. A História e as Escritas*. Maputo: Faculdade de Letras e Núcleo Editorial da Universidade Eduardo Mondlane, 1988, p.36.

<sup>19</sup> MOTTA, José Ferraz, *Literatura Moçambicana dos Séculos XIX e XX*. Braga: Edições APPACDM de Braga, 2004, p.31.

<sup>20</sup> “No seu conjunto a produção literária da década de 50 assume a forma de tentativa de criação de um espaço literário nacional.” (MOTTA, José Ferraz. *Literatura Moçambicana dos Séculos XIX e XX*. Braga: Edições APPACDM de Braga, 2004, p.38.)

<sup>21</sup> LARANJEIRA, Pires. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995, p.260.

<sup>22</sup> Para Fátima Mendonça, este é o 2º. período (MENDONÇA, Fátima, *Literatura Moçambicana. A História e as Escritas*. Maputo: Faculdade de Letras e Núcleo Editorial da Universidade Eduardo Mondlane, 1988, pp.36 e segs.).



grupala instala-se no seio dos (candidatos a) escritores, tocados pelo Neo-realismo e, a partir dos primeiros anos de 50, pela *Negritude*.<sup>23 24</sup> Para Fátima Mendonça, os autores que surgem nesta fase rompem definitivamente com os modelos seguidos até então, e irrompem “manifestações poéticas que anunciam o carácter de intervenção que a poesia viria a ter nestes anos.”<sup>25</sup> É o período em que pontua Noémia de Sousa<sup>26</sup>, que escreve todos os seus poemas entre 1948 e 1951, ano em que partiu para Portugal. Os seus poemas, que circularam em livro policopiado, *Sangue Negro*, revelavam a influência dos negrismos americanos, como a “Black Renaissance”, o Indigenismo haitiano e o Negrismo cubano e, nas palavras de Fátima Mendonça, a “afirmação de uma africanidade próxima da Negritude”<sup>27</sup>.

Mas este período não ficou só marcado pela obra de Noémia de Sousa. Muitos outros acontecimentos caracterizaram estes anos, como a publicação dos primeiros textos poéticos de Fonseca Amaral; a publicação, na *Seara Nova*, das «Cinco poesias do Mar Índico», de Orlando Mendes; a publicação póstuma, pela Casa dos Estudantes do Império<sup>28</sup>, de *Godido e Outros Contos*, do malogrado João Dias<sup>29</sup>; a publicação do primeiro e único número da “folha

---

<sup>23</sup> LARANJEIRA, Pires. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995, p.260.

<sup>24</sup> Sobre a influência do movimento da Negritude nas literaturas dos países africanos de expressão portuguesa, vide LARANJEIRA, Pires. *A Negritude Africana de Língua Portuguesa*. Porto: Edições Afrontamento, 1995. Vide, igualmente, sobre a influência do movimento da Negritude em Noémia de Sousa e José Craveirinha, MOTTA, José Ferraz. *Literatura Moçambicana dos Séculos XIX e XX*. Braga: Edições APPACDM de Braga, 2004, cap.6, pp.53-62. Sobre os conceitos de negritude, negrismo e indigenismo, vide FERREIRA, Manuel. *O Discurso no Percorso Africano I*. Lisboa: Plátano Editora, 1989, pp.38-138 e ainda MARGARIDO, Alfredo, *Estudos Sobre Literaturas das Nações Africanas de Língua Portuguesa*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980, pp.79-103.

<sup>25</sup> MENDONÇA, Fátima. *Literatura Moçambicana. A História e as Escritas*. Maputo: Faculdade de Letras e Núcleo Editorial da Universidade Eduardo Mondlane, 1988, p.21.

<sup>26</sup> Fátima Mendonça aponta Noémia de Sousa, juntamente com Orlando Mendes e Fonseca Amaral, como os responsáveis pela “eclosão da modernidade na poesia moçambicana.” (MENDONÇA, Fátima. *Literatura Moçambicana. A História e as Escritas*. Maputo: Faculdade de Letras e Núcleo Editorial da Universidade Eduardo Mondlane, 1988, p.22.)

<sup>27</sup> MENDONÇA, Fátima. *Literatura Moçambicana. A História e as Escritas*. Maputo: Faculdade de Letras e Núcleo Editorial da Universidade Eduardo Mondlane, 1988, p.22.

<sup>28</sup> Sobre as várias associações de estudantes das colónias surgidas a partir da década de 40, vide MOTTA, José Ferraz. *Literatura Moçambicana dos Séculos XIX e XX*. Braga: Edições APPACDM de Braga, 2004, pp.36 e segs. e também, sobre as actividades da CEI, FERREIRA, Manuel. *O Discurso no Percorso Africano I*. Lisboa: Plátano Editora, 1989, p.99 e segs.

<sup>29</sup> José Ferraz Motta afirma, a propósito de João Dias: “Enquanto aborda a condição do moçambicano negro sob a mira do preconceito racial, João Dias tem sido apontado como o primeiro representante da narrativa em Moçambique.” (MOTTA, José Ferraz. *Literatura Moçambicana dos Séculos XIX e XX*. Braga: Edições APPACDM de Braga, 2004, p.48.)

de poesia” *Msaho*<sup>30</sup> (1952), proibida pela censura, e que surgiu com um “compromisso investigatório e solidário com a cultura ancestral e popular”<sup>31</sup>, apesar de se caracterizar, nas palavras de José Ferraz Motta, por “uma justaposição de características europeias e raízes moçambicanas”<sup>32</sup>; e a organização, por Luís Polanah, Orlando de Albuquerque e Victor Evaristo, de uma antologia de *Poesia em Moçambique* (repare-se no uso consciente da preposição “em”...<sup>33</sup>), que apesar do carácter pouco criterioso da selecção de autores, não deixa de ser uma importante marca da actividade cultural que vinha sendo desenvolvida pela Casa dos Estudantes do Império.

Este é o período dos poetas, com nomes como Noémia de Sousa, Rui Nogar, Rui Knopfli, Orlando Mendes, Fonseca Amaral e José Craveirinha<sup>34</sup>, e a produção literária que marca a década de 50 “é reveladora, do ponto de vista africano, de um determinado *tempo cultural*: o da assunção da africanidade, o da consciência nacional, um amadurecimento da identidade nacional e da consciência colectiva.”<sup>35</sup>

Com a luta armada de libertação, iniciada em 1964, dois anos após a fundação da FRELIMO, começa o quarto período da literatura moçambicana, que se estende até ao ano da Independência, 1975<sup>36</sup>. Este é o “período de Desenvolvimento”<sup>37</sup>, marcado “pela coexistência de uma intensa actividade cultural e literária no *hinterland*, no *ghetto*, apresentando textos de

---

<sup>30</sup> “Msaho” é o nome dado às danças orquestrais dos chopos (Vide MENDES, Orlando. *Sobre Literatura Moçambicana*. Maputo: Instituto Nacional do Livro e do Disco, 1982, p.19.).

<sup>31</sup> LARANJEIRA, Pires. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995, p.261.

<sup>32</sup> MOTTA, José Ferraz. *Literatura Moçambicana dos Séculos XIX e XX*. Braga: Edições APPACDM de Braga, 2004, p.90.

<sup>33</sup> Sobre o uso da preposição “em” no título da referida antologia, vide TRIGO, Salvato. “Literatura Colonial/ Literaturas Africanas”. In FERREIRA, Manuel (Org.). Instituto de Estudos Africanos da Faculdade de Letras de Lisboa, *Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*. Compilação das Comunicações Apresentadas durante o Colóquio sobre Literaturas dos PALP Realizado na Sala Polivalente do Centro de Arte Moderna, em Julho de 1985. Fundação Calouste Gulbenkian – ACARTE, Serviços de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte, 1994 (2ª. Edição).

<sup>34</sup> Para Fátima Mendonça, Craveirinha, juntamente com Noémia de Sousa e Kalungano/Marcelino dos Santos, foram os percursores da “poesia como arma ideológica” (MENDONÇA, Fátima. *Literatura Moçambicana. A História e as Escritas*. Maputo: Faculdade de Letras e Núcleo Editorial da Universidade Eduardo Mondlane, 1988, p.22.).

<sup>35</sup> FERREIRA, Manuel. *O Discurso no Percurso Africano I*. Lisboa: Plátano Editora, 1989, p.108.

<sup>36</sup> É o terceiro período de Fátima Mendonça (MENDONÇA, Fátima. *Literatura Moçambicana. A História e as Escritas*. Maputo: Faculdade de Letras e Núcleo Editorial da Universidade Eduardo Mondlane, 1988, pp. 40 e segs.).

<sup>37</sup> LARANJEIRA, Pires. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995, p.261.

cariz não explícita e marcadamente político (...) com, no outro lado, na guerrilha, inequívocos poemas anti-colonialistas que teciam loas à revolução e tematizavam a luta armada.”<sup>38 39</sup> Para Fátima Mendonça, havia ainda um terceiro grupo, o dos que produziam uma literatura de afirmação da “ideologia colonial na sua expressão luso-tropicalista”<sup>40</sup>, de que Eduardo Paixão, Rodrigues Júnior, Agostinho Caramelo, Guilherme de Melo e Amândio César são alguns exemplos. Esta é a fase, ainda na opinião de Fátima Mendonça, da emergência de um ideal de “moçambicanidade”, congregador das diferenças regionais<sup>41</sup> e da ruptura definitiva com “o campo ideológico do inimigo”. A luta de libertação e a intervenção social e política são as temáticas prevaletentes. Manuel Ferreira coloca em evidência a relação íntima que, neste período, se estabelece entre a actividade literária e a actividade política:

“(...) Neste caso a tendência é para a inserção da literatura na prática política, exercendo-se mútua influência.

Começam assim a estar construídas as condições necessárias para se transitar de um sentimento regional ou nacional para uma consciência nacional. (...) O aparelho de Estado colonialista procura travar o passo a esta evolução e a sua prática é a de destruição imediata, e sem apelo, das actividades culturais e literárias, provocando a dispersão dos grupos responsáveis. (...) O recuo dos intelectuais e dos produtores de textos é apenas aparente. (...) jamais é suprimido o movimento de consciencialização, antes pelo contrário: (...). Inclusive a repressão violenta das forças coloniais vai espreitar as consciências, criar a animosidade e, a pouco e pouco, vai-se instaurando a ideia da necessidade de uma forte actividade literária paralelamente à organização política já em marcha.”<sup>42</sup>

---

<sup>38</sup> LARANJEIRA, Pires. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995, p.261.

<sup>39</sup> À literatura do ghetto e da guerrilha, acrescenta Pires Laranjeira, mais tarde, a literatura da diáspora (LARANJEIRA, Pires. “Perspectiva da Literatura Africana de Guerrilha”. In LARANJEIRA, Pires. *Ensaaios Afro-Literários*. Lisboa: Novo Imbondeiro, 2005, p.149.).

<sup>40</sup> MENDONÇA, Fátima. *Literatura Moçambicana. A História e as Escritas*. Maputo: Faculdade de Letras e Núcleo Editorial da Universidade Eduardo Mondlane, 1988, p.43.

<sup>41</sup> MENDONÇA, Fátima. *Literatura Moçambicana. A História e as Escritas*. Maputo: Faculdade de Letras e Núcleo Editorial da Universidade Eduardo Mondlane, 1988, pp.26-27.

<sup>42</sup> FERREIRA, Manuel. *O Discurso no Percurso Africano I*. Lisboa: Plátano Editora, 1989, pp.31-32.

É nesta fase que, em 1964, Luís Bernardo Honwana publica a sua colectânea de contos *Nós Matámos o Cão Tinhoso*<sup>43</sup>, primeiro e único livro dado ao prelo pelo escritor e, segundo José Ferraz Motta, “a 1ª. manifestação ficcional da rebeldia”<sup>44</sup> na literatura moçambicana.

No espaço de uma década, Craveirinha publica duas obras: *Chigubo* (1964) e *Karingana ua Karingana* (1974). Em 1966, é publicado o romance *Portagem*, de Orlando Mendes, visto por muitos autores como o primeiro romance moçambicano. Cinco anos depois, vê a luz do dia a revista *Caliban*, iniciativa de Grabato Dias e Rui Knopfli, reveladora da grande preocupação em divulgar autores moçambicanos, ao mesmo tempo que a FRELIMO edita o primeiro volume de *Poesia de Combate*.

É o período de poetas como os já referidos José Craveirinha e Kalungano/Marcelino dos Santos, e ainda Armando Guebuza, Rui Nogar, Sérgio Vieira, Fernando Ganhão e Jorge Rebelo.

Revelou-se, igualmente, de grande importância, a publicação, a partir de 1959, no *Notícias da Beira*, das colecções «Poetas de Moçambique» e «Prosadores de Moçambique», onde figuraram nomes como Glória de Sant’Anna, Artur Costa e Fernando Couto, na poesia, e Nuno Bermudes, Ascêncio Freitas, Guilherme de Melo, Luís Bernardo Honwana, Orlando Mendes, Carneiro Gonçalves, Vieira Simões e Afonso Ribeiro, na narrativa, maioritariamente no conto.

Finalmente, o quinto período, o da “Consolidação”<sup>45</sup>, que Laranjeira situa entre a Independência e 1992, ano de publicação do romance *Terra Sonâmbula*, de Mia Couto<sup>46</sup>, mas que julgamos poder estender até aos nossos dias, à imagem do que faz José Ferraz Motta<sup>47</sup>. Este período é caracterizado pela afirmação da autonomia da literatura moçambicana e assenta

---

<sup>43</sup> Fátima Mendonça coloca a obra de Honwana no final da fase anterior (MENDONÇA, Fátima. *Literatura Moçambicana. A História e as Escritas*. Maputo: Faculdade de Letras e Núcleo Editorial da Universidade Eduardo Mondlane, 1988, p.39.).

<sup>44</sup> MOTTA, José Ferraz. *Literatura Moçambicana dos Séculos XIX e XX*. Braga: Edições APPACDM de Braga, 2004, p.67.

<sup>45</sup> LARANJEIRA, Pires. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, p.262.

<sup>46</sup> Também para Patrick Chabal, a publicação de *Terra Sonâmbula* constitui, por duas razões, um ponto de viragem no desenvolvimento da literatura moçambicana: “Not only is *Terra Sonâmbula* one of the very first Mozambican novels but both its subject matter and its literary quality are eminently innovative.” (CHABAL, Patrick. *The Postcolonial Literature of Lusophone Africa*. London: Hurst & Company, 1996, p.77.)

<sup>47</sup> José Ferraz Motta designa este período que, em sua opinião, se inicia ainda durante a luta armada e se prolonga até aos nossos dias, de “período nacional” (Vide MOTTA, José Ferraz. *Literatura Moçambicana dos Séculos XIX e XX*. Braga: Edições APPACDM de Braga, 2004, caps.11 e 12.).

sobre dois pilares, que se interpenetram: a reflexão sobre a História passada e presente da nação e a problemática da identidade:

“Esta é uma geração de escritores que se afirma numa época dominada por uma forte inquietação produzida num contexto histórico, político, social e cultural moçambicano novo. A literatura é, indubitavelmente, um dos instrumentos de questionação deste mesmo processo e uma das pedras angulares na construção de uma identidade nacional.

A problemática da identidade, aliás, é uma questão central na nossa literatura.  
(...)”<sup>48</sup>

No entanto, não se julgue que é um período uniforme, uma vez que nele encontramos dois momentos distintos: o da exaltação patriótica dos feitos da luta de libertação e da literatura marcadamente doutrinária e panfletária, com um recurso preferencial ao modo lírico, que marcaram os anos pré- e pós-Independência<sup>49</sup>; e o do distanciamento em relação a esta tendência, em que os novos autores, adoptando maioritariamente a narrativa, reflectem sobre a

---

<sup>48</sup> SAÚTE, Nelson (Org.). *As Mãos dos Pretos. Antologia do Conto Moçambicano*. Lisboa: Dom Quixote, 2001 (1ª. Edição), pp.17-18.

<sup>49</sup> A propósito da literatura revolucionária, afirma José Ferraz Motta: “O período nacional pode dividir-se,  *grosso modo*, em duas fases: a) literatura de combate oriunda da clandestinidade (antes de 1975) e b) literatura de combate do pós-independência. A 1ª. é constituída por poesia que só passa a ser conhecida do grande público depois de 1975, como é óbvio; a 2ª., se bem que prossiga na mesma linha ideológica, já não se pode caracterizar por uma luta directa contra o colonialismo, (...), mas é um combate noutras frentes: denúncia das sequelas do passado, combate contra o obscurantismo religioso e mítico, contra a ancestralidade no que ela tem de negativo e retrógrado, o apontar de novos rumos na formação de outra mentalidade – o homem novo – e a consolidação do socialismo adaptado a Moçambique. Essa poesia enquadra-se num programa político muito mais vasto que era, como se sabe, o do *frelimismo* da 1ª. fase, de ideologia marxista.” (MOTTA, José Ferraz. *Literatura Moçambicana dos Séculos XIX e XX*. Braga: Edições APPACDM de Braga, 2004, p.131.)

realidade, o presente do seu país<sup>50</sup>, mas com uma criatividade e inventividade até então nunca experimentadas na literatura moçambicana<sup>51</sup>.

Na prosa ficcional emerge maioritariamente o conto<sup>52</sup> e começa a dar-se uma maior atenção à literatura da tradição oral. Surge, inclusive, um romance escrito em ronga – *Norte*, de Virgílio Chide Ferrão. Dá-se um grande surto de novos escritores e muitos autores ainda desconhecidos ou inéditos vêm as suas obras publicadas pelo Instituto Nacional do Livro e do Disco, pelos periódicos *Tempo* e *Notícias* e, posteriormente, pela Associação de Escritores Moçambicanos (AEMO). Aliás, é da iniciativa de alguns elementos da AEMO, a saber, Ungulani Ba Ka Khosa, Pedro Chissano e Eduardo White, que nasce, em 1983, a *Charrua*, revista que “pretendia ser no campo da literatura em geral uma preciosa alfaia ao serviço das artes e das letras moçambicanas.”<sup>53</sup>

Destaca-se nesta nova literatura o nome de Luís Carlos Patraquim, autor de “uma poesia que se assume pela recusa de soluções estéticas de efeito fácil, conduzindo a uma expressão poética de lirismo contido, demarcando-se – (...) – da tendência geral de sobrevalorização da temática de exaltação.”<sup>54</sup> Aliás, o mesmo autor foi o responsável pela publicação, no semanário *Tempo*, da página «Gazeta de Artes & Letras», que a partir de 1987 passou a distinguir obras moçambicanas de qualidade.

---

<sup>50</sup> Em 1985, Fátima Mendonça afirmava que “a literatura moçambicana se alimenta ainda de uma permanente e vital necessidade de fixação num espaço, real ou imaginário prefigurado por uma realidade já visível, a pátria. (...) o quotidiano das nossas vidas é, por enquanto, regulado pelo permanente reenvio ao passado, de uma memória que ainda não esqueceu tudo. Depois a nova e terrível guerra de agressão que sobre esta terra se abate, ela própria transporta a marca desse passado, como se fora afinal o seu prolongamento; (...). Compreender-se-á assim facilmente que o escritor moçambicano, ele também cidadão desta nação, se tenha fixado ao longo destes dez anos numa escrita comprometida com o Universo real e concreto de que faz parte.” (MENDONÇA, Fátima. *Literatura Moçambicana. A História e as Escritas*. Maputo: Faculdade de Letras e Núcleo Editorial da Universidade Eduardo Mondlane, 1988, pp.55-56.)

<sup>51</sup> Não se pense, no entanto, que o modo lírico deixou de ser privilegiado pelos autores moçambicanos, muito pelo contrário. Aliás, a propósito da literatura moçambicana do pós-independência, declara Patrick Chabal: “Since independence, there have been two main directions: individual or intimist poetry, i.e. personal, private and introspective writing; and ‘popular’ or historical prose fiction – literature about life today or in the past.” (CHABAL, Patrick. *The Postcolonial Literature of Lusophone Africa*. London: Hurst & Company, 1996, p.29.)

<sup>52</sup> Sobre a importância do conto na literatura moçambicana, vide AFONSO, Maria Fernanda. *O Conto Moçambicano. Escritas Pós-coloniais*. Lisboa: Caminho, 2004, pp.35 e segs. e 65 e segs.

<sup>53</sup> Cit. In MOTTA, José Ferraz. *Literatura Moçambicana dos Séculos XIX e XX*. Braga: Edições APPACDM de Braga, 2004, p.134.

<sup>54</sup> MENDONÇA, Fátima. *Literatura Moçambicana. A História e as Escritas*. Maputo: Faculdade de Letras e Núcleo Editorial da Universidade Eduardo Mondlane, 1988, p.60.

A ficção narrativa moçambicana inicia-se, como vimos, na segunda metade do século XX, com a publicação póstuma, da responsabilidade da Casa dos Estudantes do Império, de *Godido e Outros Contos* (1952), de João Dias, a que se seguiram, mais de uma década depois, *Nós Matámos o Cão Tinhoso*, de Luís Bernardo Honwana (1964), *Portagem*, de Orlando Mendes (1966), e, já na década de 70, *Contos e Lendas*, de Carneiro Gonçalves (1975), obra igualmente publicada após a morte do seu autor. O panorama da ficção narrativa moçambicana era, por isso, até à Independência, muito escasso, situação que não se veio a alterar significativamente nos primeiros anos do pós-independência, marcados pela poesia panfletária e doutrinária.

Foi, com efeito, a partir da década de 80 do século passado que se deu uma explosão da narrativa, com uma geração de escritores como Lília Momplé (*Ninguém Matou Sehura*, *Os Olhos da Cobra Verde*), Paulina Chiziane (*Romance do Amor ao Vento*, *Ventos do Apocalipse*, *Sétimo Juramento*, *Niketche*), Suleimane Cassamo (*Amor de Baobá*, *O Regresso do Morto*, *Palestra para um Morto*), Ungulani Ba Ka Khosa que, com *Ualalapi*, traz para a literatura moçambicana a inovação da ficção histórica, Mia Couto (*Vozes Anoitecidas*, *Cada Homem É uma Raça*, *Terra Sonâmbula*, *Estórias Abensonhadas*, *A Varanda do Frangipani*, etc.), Izaac Zita (*Os Molwenes*), e Aldino Muianga (*Xitala Mati*, *A Noiva de Kebera*, *Magustana*), entre outros. As suas obras têm em comum uma preocupação profunda com o presente moçambicano, fruto das circunstâncias históricas e políticas vividas pelos autores, como depreendemos das palavras de Salvato Trigo:

“Não se estranha, portanto, que, passadas as emoções da liberdade conquistada, alguns escritores e intelectuais africanos, com o sentido da ética e da moral, tenham começado a refazer os caminhos da sua escrita ou da escrita dos seus predecessores e entendam que esse «engajamento», que esse militantismo literário, têm de ser pela África real, com os seus problemas socioeconómicos e políticos reais, e não com uma ideologia abstracta que tanto ocupa os teóricos ocidentais, mas que não

resolve nenhum desses problemas, antes os agrava com ditaduras abomináveis, com guerras intestinas inexplicáveis, com fomes, etc.”<sup>55</sup>

A narrativa surge, neste contexto, como um “um libelo acusatório”<sup>56</sup>, a voz inconformada dos que denunciam a corrupção, a miséria, a guerra e a descaracterização social e cultural, e que vêm na literatura “um espaço para a catarse que a sociedade provavelmente ainda não cumpriu nestes últimos anos.”<sup>57</sup> A literatura tornou-se, assim, nas palavras de Marc Rombaut, citado por Salvato Trigo, “«o barómetro da consciência moral dum povo», questionando o mundo através do homem, e participando, por esse facto, na sua transformação.”<sup>58</sup>

A diminuição da pressão sobre os escritores para que intervissem directamente na sociedade, típica da época colonial e dos primeiros anos pós-independência, e a reacção contra os modelos do Realismo europeu do século XIX e do Realismo Socialista, levou a que o escritor moçambicano, não deixando de se comprometer com o “Aqui” e “Agora”, procure outras formas de representação do real. Ele percebe que há um outro “real”, não imediato, o de um mundo interior, escondido sob a capa das aparências e do tangível, que refuta as leis da lógica e da linearidade, à imagem do que é narrado pelo contador de histórias tradicional.

---

<sup>55</sup> TRIGO, Salvato. “Literatura Colonial/Literaturas Africanas”. In FERREIRA, Manuel (Org.). Instituto de Estudos Africanos da Faculdade de Letras de Lisboa, Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Compilação das Comunicações Apresentadas durante o Colóquio sobre Literaturas dos PALP Realizado na Sala Polivalente do Centro de Arte Moderna, em Julho de 1985. Fundação Calouste Gulbenkian – ACARTE, Serviços de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte, 1994 (2ª. Edição), pp.148-149.

O mesmo texto pode ser encontrado em TRIGO, Salvato. *Ensaio de Literatura Comparada Afro-luso-brasileira*. Lisboa: Vega, s.d., pp.129-145.

<sup>56</sup> SAÚTE, Nelson. (Org.). *As Mãos dos Pretos. Antologia do Conto Moçambicano*. Lisboa: Dom Quixote, 2001 (1ª. Edição), p.18.

<sup>57</sup> SAÚTE, Nelson. (Org.). *As Mãos dos Pretos. Antologia do Conto Moçambicano*. Lisboa: Dom Quixote, 2001 (1ª. Edição), pp.18-19.

<sup>58</sup> TRIGO, Salvato. “Literatura Colonial/Literaturas Africanas”. In FERREIRA, Manuel (Org.). Instituto de Estudos Africanos da Faculdade de Letras de Lisboa, Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Compilação das Comunicações Apresentadas durante o Colóquio sobre Literaturas dos PALP Realizado na Sala Polivalente do Centro de Arte Moderna, em Julho de 1985. Fundação Calouste Gulbenkian – ACARTE, Serviços de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte, 1994 (2ª. Edição), p.154 e TRIGO, Salvato. *Ensaio de Literatura Comparada Afro-luso-brasileira*. Lisboa: Vega, s.d., p.143.



Profundamente marcada ainda pela História da nação, esta literatura-“testemunha”<sup>59</sup> vai ser fertilizada pelo imaginário moçambicano, elemento de transfiguração de um real descrito como demasiado cruel. Aliás, o cruzamento da ficção e da História, característica fundamental da literatura moçambicana, surge, precisamente, dessa constatação, por parte dos escritores, de que o Moçambique sonhado não se concretizou e de que a utopia foi substituída por um quotidiano feito de guerra e luta pela sobrevivência:

“Ferida pela desilusão da independência inacabada, atravessada por hibridismos multiculturais e linguísticos, a escrita assume-se como testemunha da pluridiscursividade da história, denunciando as ambiguidades, as mentiras e os conflitos sociais, mas sem a preocupação de reproduzir um discurso monológico e autoritário.”<sup>60</sup>

Apesar de não podermos falar de um recurso ao romance histórico, ocorrem na literatura moçambicana frequentes modelizações do passado histórico, marcadas pelo confronto entre a escrita da História, de influência ocidental, e a tradição oral preservada na memória dos povos e que reflecte frequentemente uma visão alternativa da História, em que o africano deixa de ser o sujeito passivo a ser “civilizado” por uma cultura superior e em que se desconstrói a retórica nacionalista e revolucionária do pós-independência. Assim sendo, a recuperação de períodos históricos mais ou menos longínquos articula-se com uma visão crítica do presente, o que permite um compromisso do texto com o mundo de referência dos autores e dos leitores. O passado não é recuperado com um fim apologético e saudosista, mas sim com o objectivo de criar um espaço de análise em que a tradição dos povos se cruza com as versões escritas da História, propondo uma representação do real marcada, mais uma vez, pela mestiçagem cultural e pela intervenção crítica.

O retrato de um passado colonial e de um presente marcados pela miséria e pela corrupção não implica, conclui-se, uma preferência pelo texto realista, uma vez que a realidade é demasiado complexa e ambígua para ser analisada de forma linear e lógica:

---

<sup>59</sup> SAÚTE, Nelson. (Org.). *As Mãos dos Pretos. Antologia do Conto Moçambicano*. Lisboa: Dom Quixote, 2001 (1ª. Edição), p.19.

<sup>60</sup> AFONSO, Maria Fernanda. *O Conto Moçambicano. Escritas Pós-coloniais*. Lisboa: Caminho, 2004, pp.34-35.

”Les textes ne se bornent plus à consigner la réalité mais vont la mettre en scène et les écrivains se lancent à la recherche du texte «imparfait collant à l’imperfection du réel».”<sup>61</sup>

O acontecimento banal é, então, rejeitado e progressivamente a narrativa adopta a tonalidade do realismo sobrenatural, mágico ou maravilhoso, que parte do real, dos vocábulos mais expressivos e das crenças populares, para as dinamizar e projectar numa visão do mundo que liberta o homem dos grilhões que o condicionam, impondo frequentemente um posicionamento que toca a revolta denunciadora. E essa libertação é precisamente atingida pela justaposição da fantasia com a realidade quotidiana, com todas as suas pequenas e grandes misérias. Dá-se, assim, um mergulho no inconsciente colectivo, numa África que surge na literatura como um conglomerado tragicómico de sonhos e pesadelos, de histórias extraordinárias, de luzes e sombras só passíveis de serem descritas pela força de uma imaginação exacerbada, que constitui, em última análise, reflexo do desejo de reconstrução de uma identidade africana perdida.

Os romances apresentam-se feitos de vozes e modos múltiplos, que relativizam a realidade, reflectindo o seu carácter plural, contraditório e extraordinário. O “real” torna-se um espaço de contestação: a insistência no real, marca de uma literatura que se deseja testemunha dos tempos, é, simultaneamente, uma insistência na “marginalidade” de toda a experiência, e essa marginalidade localiza-se precisamente na linguagem, numa indeterminação semântica que actualiza permanentemente as possibilidades da linguagem, e ainda na presença insistente de um ambiente mágico e maravilhoso que matiza o real com as cores da fantasia e se torna a expressão da natureza sincrética e híbrida da experiência pós-colonial, avessa a qualquer visão monocêntrica da existência humana.

Neste clima de liberdade total, tudo é permitido: os narradores multiplicam-se, histórias paralelas cruzam-se com a narrativa primeira, multiplicam-se as contradições, surgem profecias e *flashbacks* a todo o momento. Aliás, num universo literário desconstruído, a noção de tempo é aquela que sofre maior perturbação, gerando-se uma impressão de

---

<sup>61</sup> COUSSY, Denise. *La Littérature Africaine Moderne au Sud du Sahara*. Paris: Karthala, 2000, p.157.

eternidade indeterminada que é reconfortante. Privado da sua dimensão cronológica, o tempo torna-se um espaço histórico sofisticado, o de um passado indefinido no seio do qual os homens tentam reconstruir o caos no qual vivem.

As noções ocidentais de História e de linearidade temporal sofrem um processo de desconstrução que permite a reescrita da História a partir do ponto de vista das “vítimas” – a perspectiva muda para a do “Outro” –, tendência que se encontra em sintonia com a natureza sincrética e híbrida da experiência pós-colonial.

Dessa forma, consegue a Literatura revelar os contornos da História sem, no entanto, a substituir. Ficção e discurso historiográfico transmitem, ambos, visões subjectivas, parciais, fragmentárias do real, porque reveladoras do posicionamento do autor, ficcionista ou historiador, relativamente às ideias do seu tempo e da sociedade em que se insere. De facto, no texto historiográfico, tudo é discurso sobre o passado gerador de uma elaboração imaginária acerca do real e portanto, como veremos mais adiante, representação do passado, construída com base nos condicionalismos do presente. Nesse contexto, novos heróis emergem, veiculando uma visão alternativa da realidade e exprimindo a mundividência de uma época.

Por outro lado, a ficção é também recriação do real, proporcionando simultaneamente um espaço de evasão e de crítica social. Desta forma, relaciona-se tanto com o “real” e a História, como com o imaginário, possibilitando a convergência e cruzamento, na literatura, de tempos, espaços e formas diversos, abrindo o caminho à recriação e consequente questionamento da realidade. Um questionamento que nasce, frequentemente, do retrato de outras facetas da realidade, por vezes silenciadas ou camufladas pelos discursos oficiais. E é dessas vozes outras, desses olhares alternativos sobre o passado e o presente da nação moçambicana que se faz esta novíssima literatura, espaço de reflexão sobre a História mas também sobre o ser moçambicano que, como veremos mais adiante, se faz de múltiplas culturas e perspectivas.

## 1.1 A problemática da identidade na literatura moçambicana

“Literature is a central component of the  
cultural identity of all modern nation-states.”

Patrick Chabal<sup>62</sup>

A questão da identidade<sup>63</sup> é, como referimos atrás, uma das tendências prevaletentes na literatura moçambicana do pós-independência, constituindo-se numa das marcas distintivas em relação à produção literária da época colonial<sup>64</sup>:

---

<sup>62</sup> CHABAL, Patrick. *The Postcolonial Literature of Lusophone Africa*. London: Hurst & Company, 1996, p.4.

<sup>63</sup> O desenvolvimento de fenómenos de afirmação identitária tem sido alvo da análise atenta de muitos estudiosos contemporâneos. Milena Doytcheva, no seu estudo sobre o multiculturalismo como projecto de reconhecimento equitativo das diferentes culturas no espaço público, aponta o aparente paradoxo entre a exigência de reconhecimento das especificidades culturais e o fenómeno crescente da globalização, que todos esperavam trazer consigo um factor de convergência, colocando as tensões entre globalização e localismo como uma característica do período contemporâneo. Na sua opinião, o multiculturalismo, que nasce no início dos anos 1970, no Canadá e na Austrália, para referir políticas públicas que tinham como objectivo valorizar a diversidade cultural que caracteriza estas sociedades, tornou-se um traço das sociedades contemporâneas, compostas por indivíduos de meios sociais, convicções religiosas, origens étnicas ou nacionais diferentes que, procuram afirmar as suas especificidades: “Les affirmations identitaires, la défense des spécificités culturelles sont aujourd’hui un vecteur important de formulation de demandes collectives. (...)”

Le *multiculturalisme* est la bannière de ceux que voient dans cette reconnaissance le salut de la société moderne. Conçu comme un projet de promotion équitable des différentes cultures dans l’espace public, il constitue pour ses défenseurs le remède à apporter à l’effervescence identitaire que s’est emparée du monde (...).” (DOYTCHÉVA, Milena. *Le Multiculturalisme*. Paris: Éditions La Découverte, 2005, p.5.).

Na Introdução à obra *Questions of Cultural Identity*, Stuart Hall faz uma interessante reflexão acerca da noção de “identidade”, em redor da qual giram, na sua opinião, as grandes questões contemporâneas acerca da cultura (HALL, Stuart. “Introduction: Who needs identity?” In HALL, Stuart and GAY, Paul du (Ed.). *Questions of Cultural Identity*. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications, 1996, pp.1-17.).

<sup>64</sup> Têm sido vários os estudiosos que têm vindo a destacar a relação íntima entre a emancipação da literatura moçambicana e a reflexão sobre a problemática da identidade. Nelson Saúte afirma que “existe entre literatura e identidade, não só no caso moçambicano, uma relação diríamos inextricável, que é produzida desde o momento fundador daquela. (...) Desde o seu primeiro momento que a literatura é espaço de interrogação da identidade – (...) – e, ao mesmo tempo, o seu dispositivo de afirmação. (...) não existe espaço de afirmação de uma literatura moçambicana sem que esta interroge as suas posturas identitárias.” (SAÚTE, Nelson. “Identidade em literatura (Espaço público, literatura e identidade)”. In SERRA, Carlos (Dir.). *Identidade, Moçambicanidade, Moçambicanização*. Maputo: Livraria Universitária – Universidade Eduardo Mondlane, 1998, p.82.). A mesma ideia é realçada por Salvato Trigo: “A busca da identidade nacional é, sem dúvida, uma marca distintiva entre a literatura puramente colonial e a literatura dita nacional.” (TRIGO, Salvato. “Literatura Colonial/Literaturas Africanas”. In FERREIRA, Manuel. (Org.). Instituto de Estudos Africanos da Faculdade de Letras de Lisboa, Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Compilação das Comunicações Apresentadas durante o Colóquio

“In affirming freedom from Portugal, post-independence lusophone African writing has sought to free itself from the psychological bondage of colonialism through a process of conscious self-examination leading to a “modern” sense of national identity.”<sup>65</sup>

Este problema foi sempre central no desenvolvimento da literatura moçambicana e prendeu-se precisamente com as condições do seu surgimento no seio de uma elite letrada assimilada. De facto, como já havíamos referido anteriormente, existe uma relação estreita entre as políticas de assimilação e o desenvolvimento da produção literária em Moçambique, como muito bem colocam em evidência os trabalhos de Fátima Mendonça e de Gilberto Matusse<sup>66 67</sup>, estabelecendo-se imediatamente uma conexão entre a atitude política e o carácter nacional dessa literatura e um clima de tensão permanente entre os modelos europeus, veiculados pelo colonizador, e a afirmação da diferença, sentida como uma necessidade pelo colonizado que deseja a emancipação. Daí que Gilberto Matusse afirme:

“(…) a literatura nacional constrói-se no diálogo com outras literaturas, através de um movimento dialéctico entre a *distanciação* – reconhecimento da alteridade, da condição de ser diferente – e a *apropriação* – fazer seu o que é alheio. Sendo o movimento entre a apropriação e a distanciação um fenómeno intrínseco à *praxis* literária, ele ganha uma dimensão particular, (...), quando se trata destas literaturas emergentes de situações coloniais, (...). (...), a relação que se estabelece entre o alheio

---

sobre Literaturas dos PALP Realizado na Sala Polivalente do Centro de Arte Moderna, em Julho de 1985. Fundação Calouste Gulbenkian – ACARTE, Serviços de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte, 1994 (2ª. Edição), p.144.). Também Fernanda Afonso defende que “a literatura tem desempenhado, sem dúvida, um papel muito importante na construção da identidade nacional moçambicana.” (AFONSO, Maria Fernanda. *O Conto Moçambicano. Escritas Pós-coloniais*. Lisboa: Caminho, 2004, p.34.)

<sup>65</sup> AFOLABI, Niyi & BURNESS, Donald (Ed.). *Seasons of Harvest. Essays on the Literatures of Lusophone Africa*. Trenton, N.J.: Africa World Press, 2003, p.4.

<sup>66</sup> Sobre a política de assimilação do Estado Novo e as origens da Literatura Moçambicana, vide MENDONÇA, Fátima. *Literatura Moçambicana. A História e as Escritas*. Maputo: Faculdade de Letras e Núcleo Editorial da Universidade Eduardo Mondlane, 1988 e ainda MATUSSE, Gilberto. *A Construção da Imagem de Moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*. Maputo: Livraria Universitária – Universidade Eduardo Mondlane, 1998.

<sup>67</sup> Também Manuel Ferreira reflecte sobre a importância dos assimilados na produção literária moçambicana. (Vide FERREIRA, Manuel. *O Discurso no Percorso Africano I*. Lisboa: Plátano Editora, 1989, pp.29 e segs.)

– visto aqui como imposto, mas que na verdade deveremos também entender como apropriado – e o elemento de distanciação – reclamado como o próprio – é uma relação de conflito deliberado, por isso evidente, que é a própria marca da especificidade destas literaturas.”<sup>68 69</sup>

A política de assimilação dos valores civilizacionais do colonizador, que permitiu o surgimento de uma camada muito restrita de nativos com acesso à escolarização, ainda que orientada pelos modelos europeus e pela agenda do próprio estado colonial, marcou profundamente as primeiras obras escritas por escritores moçambicanos. No entanto, paralelamente, e num movimento de afirmação da diferença, abriu portas ao surgimento e verbalização de uma consciência nacional moçambicana<sup>70</sup>.

O processo de assimilação, suporte ideológico fundamental da política colonial portuguesa, teve no sistema educativo um dos seus pilares, com o surgimento das primeiras escolas em Moçambique entre o final do século XVIII e o início do século XIX, na sua maioria sob a alçada da Igreja. O ensino estava virado para a “portugalização” do nativo, que seria transformado num “verdadeiro” português, renegando os valores e costumes tradicionais e adoptando os padrões de cultura europeus e a língua portuguesa<sup>71</sup>.

---

<sup>68</sup> MATUSSE, Gilberto. *A Construção da Imagem de Moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*. Maputo: Livraria Universitária – Universidade Eduardo Mondlane, 1998, p.45.

<sup>69</sup> Ashcroft refere igualmente esta relação ambígua e dúplice, ao colocar em evidência, por um lado, as tentações de imitação e mimetismo dos colonizados em relação ao colonizador, e, por outro, a constante acção de contestação e oposição em relação a esse mesmo referente. (ASHCROFT, Bill et alii (Ed.). *The Post-colonial Studies Reader*. London and New York: Routledge, 1995.)

<sup>70</sup> Na sua famosíssima obra *Orientalism*, Edward Said alude ao seu percurso pessoal, referindo que tem tentado manter uma consciência crítica assim como empregar os instrumentos da investigação histórica, humanística e cultural de que a sua educação britânica o tornou um “beneficiário afortunado”. Por isso, conclui, o Orientalismo não é um sistema aniquilador, já que, num efeito “boomerang”, equipa os seus sujeitos com um repertório crítico que é usado, ironicamente, para contestar o seu poder e alcance (SAID, Edward. *Orientalism*. New York: Random House, 1978.).

<sup>71</sup> Edward Said recorda a sua própria experiência para colocar em evidência o papel da educação dos “nativos” em contexto colonial: o sistema educativo ensinava que as únicas representações que contavam eram as representações da história e da cultura do colonizador, às quais alguns tinham o “privilégio” de aceder, pela educação. Ensinava também os nativos a verem-se a eles próprios como alguém com um valor bastante inferior no seio da economia, por comparação com o colonizador, que mandava: “(...) out of that context, I couldn’t help but come to understand representation as a discursive system involving political choices and political force, authority in one form or another.” (GAURI, Viswanathan (Ed.). *Power, Politics and Culture. Interviews with Edward W. Said*. London: Bloombury, 2004, p.41.)

O marxista italiano António Gramsci utilizou o termo “hegemonia” para abordar a questão da forma como as classes dominantes se impõem e mantêm o seu poder. Para ele, a classe governante não governa pela

Deste processo de escolarização de um número muito limitado de indígenas resultou a formação de uma pequeníssima elite que desenvolve uma cultura letrada e uma actividade cultural significativa, o que “contribui para o nascimento de uma literatura moçambicana escrita em língua portuguesa, determinando de modo marcante algumas das atitudes e formas que a vão caracterizar”<sup>72</sup>. Vemos, assim, que os primeiros modelos quer culturais, quer literários, quer linguísticos fornecidos aos pioneiros das letras em Moçambique foram os do colonizador.

Lado a lado com o processo de assimilação, o desenvolvimento da literatura moçambicana prendeu-se, igualmente, e segundo a opinião de Gilberto Matusse, com o surgimento de círculos de cultura letrada nas principais cidades da colónia, muitos deles na sequência da passagem por Moçambique de homens de letras e intelectuais em comissão de serviço, e potenciado pela introdução do prelo, em 1854.

Os já anteriormente referidos *O Africano* e *O Brado Africano* surgem, então, como os primeiros jornais redigidos por assimilados e dirigidos às populações locais, reflectindo as suas condições de vida e as discriminações de que são alvo, e reivindicando a instrução como meio de promoção da população indígena, o que revela uma defesa da cultura portuguesa como o modelo a seguir<sup>73</sup>. Estes periódicos, nomeadamente nos seus editoriais, reflectem a

---

força (pelo menos em exclusividade), mas pela persuasão, exercida de forma indirecta, através da educação e do posicionamento no sistema das classes dominadas. As classes subordinadas aprendem, dessa forma, a ver a sociedade através dos olhos dos seus governantes.

Peter Burke coloca algumas questões acerca do sucesso desta hegemonia: poderá essa hegemonia estabelecer-se sem a convivência de pelo menos alguns dos dominados? A resistência pode ser bem sucedida? A classe dominante limita-se a impor os seus valores à classe subordinada ou existe algum tipo de compromisso?

Refere, posteriormente, dois conceitos que reflectem as diferentes formas de implementação dos valores da classe dominante: por um lado, a noção de “violência simbólica”, introduzida por Pierre Bourdieu, que remete para a imposição da cultura da classe dominante e, em especial, o processo através do qual os grupos dominados são forçados a reconhecer a cultura dominante como legítima e a sua própria cultura como ilegítima. Por outro lado, a “negociação”, termo que começou por ser usado por sociólogos e que foi adaptado para referir o processo de ajustamento entre as elites e os grupos subordinados, em que os dominados não rejeitam os valores dominantes, mas negociam-nos ou modificam-nos à luz das suas condições existenciais (BURKE, Peter. *History & Social Theory*. Cambridge: Polity Press, 1999.).

<sup>72</sup> MATUSSE, Gilberto. *A Construção da Imagem de Moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*. Maputo: Livraria Universitária – Universidade Eduardo Mondlane, 1998, p.65.

<sup>73</sup> Segundo Fátima Mendonça, só no período após a II Guerra Mundial surgiu, entre os intelectuais, a contestação da assimilação enquanto sistema, o que, em sua opinião, esteve na génese do Movimento de Libertação. (Vide MENDONÇA, Fátima. *Literatura Moçambicana. A História e as Escritas*. Maputo: Faculdade de Letras e Núcleo Editorial da Universidade Eduardo Mondlane, 1988, p.11.)

condição do assimilado, dividido entre dois mundos: o africano, que renegou e a que por isso deixou de pertencer; e o português, a que não chega a pertencer de pleno direito<sup>74</sup>:

“O que torna estes jornais um ponto de referência é exactamente o facto de eles reflectirem de forma evidente o espírito e a condição do assimilado. Enquanto reclama a plena cidadania portuguesa e defende a divulgação e assunção dos valores europeus, desprestigiando os de origem africana, é a estes mesmos que recorre (neste caso, a língua)<sup>75</sup> para fazer chegar uma mensagem às camadas que pretende promover, ou seja, reflectem a condição ambígua destes homens que constituem o embrião da cultura aculturada que irá alimentar a «linguagem», na acepção que lhe dá Salvato Trigo, da literatura moçambicana em língua portuguesa: a de homens que renegaram a africanidade, mas que não chegaram a ser plenamente portugueses.”<sup>76</sup>

É do grupo de indivíduos que giram em volta destes periódicos que, como vimos anteriormente, vão surgir os primeiros homens de letras com uma actividade já sistemática e significativa que, no entanto, se encontra ainda profundamente marcada pelos modelos literários europeus em geral e portugueses em particular<sup>77</sup>. Só posteriormente surgirá na literatura produzida em Moçambique uma marca distintiva, “uma atitude de afirmação de uma identidade literária moçambicana”<sup>78</sup>, que irá permitir, pelo recurso a várias estratégias

---

<sup>74</sup> Sobre a divisão e o desenraizamento provocados pelo processo de assimilação, vide FERREIRA, Manuel. *O Discurso no Percurso Africano I*. Lisboa: Plátano Editora, 1989, pp.29 e segs.

<sup>75</sup> Os jornais *O Africano* e *O Brado Africano* eram publicados em português e em ronga, uma língua banta.

<sup>76</sup> MATUSSE, Gilberto. *A Construção da Imagem de Moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*. Maputo: Livraria Universitária – Universidade Eduardo Mondlane, 1998, p.69.

<sup>77</sup> Patrick Chabal chama a atenção para esta duplicidade de perspectivas que marca a fase inicial da literatura moçambicana e relaciona-a precisamente com a escolarização promovida pelo estado colonial: “If cultural nationalism in Africa did imply the assertion of African culture, the emergence of a written (as opposed to oral) literature could only occur within a context in which access to written literature generally took place by way of the metropolitan language and culture. Consequently African would-be writers, particularly before independence, were from the beginning writing from a dual metropolitan and African perspective.” (CHABAL, Patrick. *The Postcolonial Literature of Lusophone Africa*. London: Hurst & Company, 1996, p.7.)

<sup>78</sup> MATUSSE, Gilberto. *A Construção da Imagem de Moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*. Maputo: Livraria Universitária – Universidade Eduardo Mondlane, 1998, p.73.



textuais, a produção de “um «efeito de moçambicanidade»<sup>79</sup>, que a recepção, (...), e a reiteração irão consagrar como fundamentos da moçambicanidade literária.”<sup>80 81</sup>

E essa “moçambicanidade” irá impor-se por oposição, irá surgir “dentro de uma lógica de ruptura em relação à portugalidade, ou seja, em relação ao assimilacionismo em que a literatura moçambicana tem a sua origem”<sup>82 83</sup>, na sequência da tomada de consciência de uma diferença, de uma alteridade<sup>84</sup> que vai abrir o caminho para a necessidade de afirmação dessa diferença. A literatura vai, então, revelar toda a alienação e conflito sentidos por aqueles que, para serem “verdadeiros” portugueses, tiveram que renegar os valores da africanidade, mas que, tendo-o feito, não chegaram nunca a ser portugueses.

Esta divisão, este limbo existencial só podem ser ultrapassados pela reafirmação da diferença, de uma africanidade subalternizada pela cultura do colonizador<sup>85</sup>, o que leva os autores a tentarem recuperar a unidade perdida, pelo reencontro com “o espaço e o tempo anteriores à fractura do «eu»”<sup>86</sup>, tornado elemento central da literatura moçambicana, e pela

---

<sup>79</sup> É Ana Mafalda Leite quem, no artigo “Aproximação à *moçambicanidade*”, irá colocar pela primeira vez a questão da moçambicanidade (in *Tempo* (26-05-1985)).

<sup>80</sup> MATUSSE, Gilberto. *A Construção da Imagem de Moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*. Maputo: Livraria Universitária – Universidade Eduardo Mondlane, 1998, p.73.

<sup>81</sup> Vide pp.33-34, nota<sup>17</sup>.

<sup>82</sup> MATUSSE, Gilberto. *A Construção da Imagem de Moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*. Maputo: Livraria Universitária – Universidade Eduardo Mondlane, 1998, p.74.

<sup>83</sup> Também Salvato Trigo afirma esta relação de negação/oposição entre a literatura “nacional” e a literatura colonial: “(...) a literatura dita nacional acaba por surgir, num primeiro momento, como uma reacção contra a literatura colonial, isto é, aquela que não reconhece a existência de uma diferença ética e estética que se forja justamente no cadinho onde se encontram e se fundem diferentes culturas e civilizações. Reclamar o direito à diferença e afirmá-la é, portanto, o objectivo primeiro da emergência duma literatura nacional. E essa diferença não é geográfica nem epidérmica, é filosófica, é ética, é estética.” (TRIGO, Salvato. “Literatura Colonial/Literaturas Africanas”. In FERREIRA, Manuel (Org.). Instituto de Estudos Africanos da Faculdade de Letras de Lisboa, Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Compilação das Comunicações Apresentadas durante o Colóquio sobre Literaturas dos PALP Realizado na Sala Polivalente do Centro de Arte Moderna, em Julho de 1985. Fundação Calouste Gulbenkian – ACARTE, Serviços de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte, 1994 (2ª. Edição), p.148.)

<sup>84</sup> Nelson Saúte refere esta consciência da alteridade e a sua reivindicação em poetas como Noémia de Sousa, José Craveirinha, Fonseca Amaral ou Rui Knopfli (SAÚTE, Nelson. “Identidade em literatura (Espaço público, literatura e identidade)”. In SERRA, Carlos (Dir.). *Identidade, Moçambicanidade, Moçambicanização*. Maputo: Livraria Universitária – Universidade Eduardo Mondlane, 1998, p.86.).

<sup>85</sup> Segundo Lazarus, que retoma Anthony D. King, a ordem colonial assentou frequentemente a sua legitimação no denegramento e silenciamento das culturas e vozes “nativas”. Por isso, a resposta dos colonizados passou, numa fase inicial, por uma dimensão ideológica na qual as representações coloniais eram contestadas e foram reclamadas a validade e integridade dessas culturas (LAZARUS, Neil (Ed.). *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.).

<sup>86</sup> TRIGO, Salvato. *Ensaio de Literatura Comparada Afro-luso-brasileira*. Lisboa: Vega, s.d., p.70.

“negação da portugalidade”<sup>87</sup> que passou, segundo Gilberto Matusse, por quatro estratégias: pela presença explícita, quer pela absorção quer pela subversão, de modelos e correntes portugueses que se adaptam às vivências e necessidades dos autores moçambicanos; pela procura dos modelos da tradição oral africana e do seu imaginário, numa busca de “identificação com o substracto [sic] cultural da moçambicanidade”<sup>88</sup>; pela adopção de modelos e correntes que fogem à tutela do modelo português, como os elementos oriundos do espaço cultural anglo-saxónico ou os modelos latino-americanos; e pela “reprodução de formas que a recepção crítica consagrou como traços característicos da moçambicanidade”<sup>89</sup>, num exercício de intertextualidade em que texto e intertexto interagem construindo uma “imagem de moçambicanidade”<sup>90</sup>.

Essa necessidade de afirmação e de identificação com algo que, por força das circunstâncias, se renegou, passa a marcar, desde meados do século XX, a literatura produzida em Moçambique, pressentindo-se já em Rui de Noronha, que apesar de adoptar modelos estéticos portugueses, inicia, ao nível da temática, a criação de “uma poesia de cariz nacionalista”<sup>91</sup>.

Mas é com Noémia de Sousa, nos finais dos anos 40 e início da década de 50 do século passado, que se inaugura uma poesia de “vozes, ela é a voz dos que não a têm, ela incarna as personagens submersas no quotidiano que lhes recusava a existência, para não falar de identidade”<sup>92</sup>, inserindo-se, assim, num contexto mais lato dos anseios de muitos de um destino colectivo. “Pioneira de um caminho que se abria à escrita – o da afirmação de uma africanidade próxima da Negritude”<sup>93</sup>, Noémia de Sousa, constituirá, juntamente com Orlando

---

<sup>87</sup> MATUSSE, Gilberto. *A Construção da Imagem de Moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*. Maputo: Livraria Universitária – Universidade Eduardo Mondlane, 1998, p.74.

<sup>88</sup> MATUSSE, Gilberto. *A Construção da Imagem de Moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*. Maputo: Livraria Universitária – Universidade Eduardo Mondlane, 1998, p.76.

<sup>89</sup> MATUSSE, Gilberto. *A Construção da Imagem de Moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*. Maputo: Livraria Universitária – Universidade Eduardo Mondlane, 1998, p.76.

<sup>90</sup> MATUSSE, Gilberto. *A Construção da Imagem de Moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*. Maputo: Livraria Universitária – Universidade Eduardo Mondlane, 1998, p.76.

<sup>91</sup> MENDONÇA, Fátima. *Literatura Moçambicana. A História e as Escritas*. Maputo: Faculdade de Letras e Núcleo Editorial da Universidade Eduardo Mondlane, 1988, p.21.

<sup>92</sup> SAÚTE, Nelson. “Identidade em literatura (Espaço público, literatura e identidade)”. In SERRA, Carlos (Dir.). *Identidade, Moçambicanidade, Moçambicanização*. Maputo: Livraria Universitária – Universidade Eduardo Mondlane, 1998, p.90.

<sup>93</sup> MENDONÇA, Fátima. *Literatura Moçambicana. A História e as Escritas*. Maputo: Faculdade de Letras e Núcleo Editorial da Universidade Eduardo Mondlane, 1988, p.22.

Mendes e Fernando do Amaral, o momento de eclosão da modernidade na poesia moçambicana, que assenta precisamente nessa afirmação de uma africanidade que, apesar das tentativas de desintegração pelo poder colonial, resistira.

José Craveirinha, um poeta, nas palavras de Nelson Saúte, “ao mesmo tempo demasiado moçambicano e universalista”<sup>94</sup>, assume como tema central da sua obra a afirmação da moçambicanidade, do ser moçambicano, a assunção de uma identidade outra que não a do colonizador, levando mais longe a grande consciência da alteridade. Durante o período colonial, essa afirmação da moçambicanidade passou, então, pela afirmação de uma nação moçambicana, sonhada como Estado-nação, nascido não só da constatação da diferença, mas também, em última análise, na luta armada de libertação em que, aliás, muitos intelectuais se envolveram:

“Craveirinha não só reclama um espaço, ele baptiza-o. A ideia de moçambicanidade vem da sua poesia, repetimo-lo, a consciência de espaço-nação vem dos seus poemas. José Craveirinha simboliza muito bem o poeta como consciência primeira da nação moçambicana, do território de uma nova identidade que é preciso construir, facto que sucederá através da luta armada. Diremos que o poeta de alguma forma sonha a nação, dá-lhe contornos identitários.”<sup>95</sup>

Esfera literária e esfera política cruzam-se, então, na construção literária de um espaço novo, um espaço sonhado pelo indivíduo, mas também pelo colectivo que com ele partilha a condição e o destino. Afirma-se, assim, uma literatura que tem como objectivo o comprometimento social, a militância política num quadro de afirmação da ideologia da libertação nacional.

---

<sup>94</sup>SAÚTE, Nelson. “Identidade em literatura (Espaço público, literatura e identidade)”. In SERRA, Carlos (Dir.). *Identidade, Moçambicanidade, Moçambicanização*. Maputo: Livraria Universitária – Universidade Eduardo Mondlane, 1998, p.91

<sup>95</sup>SAÚTE, Nelson. “Identidade em literatura (Espaço público, literatura e identidade)”. In SERRA, Carlos (Dir.). *Identidade, Moçambicanidade, Moçambicanização*. Maputo: Livraria Universitária – Universidade Eduardo Mondlane, 1998, pp.91-92.

Já no pós-independência, cumprida que estava a tarefa magna da edificação da nação moçambicana, a problemática da identidade vai assumir uma nova faceta, reflectindo o contexto político, social, cultural e histórico de Moçambique:

“É nesta década [de 80] que, emblematicamente, se consagra esta nova geração de escritores moçambicanos. Mas o debate não se esgota. Quando Mia Couto publica *Vozes Anoitecidas* põe-se em causa a sua legitimidade. O escritor defende-se afirmando que intentara uma forma moçambicana de contar histórias moçambicanas. Aqui também encontramos, efectivamente, em causa, a questão da identidade. Ungulani Ba Ka Khosa remove o universo dos mitos históricos (*Ualalapi*), imiscui-se no território mistificado da política, exprime a sua irreverência, marca identitária também desta geração. (...) Mergulhados todos num luto interminável, identifica-nos uma literatura que afronta o imaginário da guerra, universo temático muito relevante para pensarmos ainda a nossa identidade, ou as relações possíveis entre literatura e identidade<sup>96</sup>. Mas estas não se esgotam aqui. Subscrevem o carácter de busca incessante que determina o nosso processo social, neste refluxo que influencia também a literatura, hoje tão profundamente abalado pelas incertezas individuais e colectivas, tão perturbado por alguns fenómenos que nos alertam para a necessidade de busca permanente das nossas identidades individuais e colectivas, sempre na perspectiva de que elas são cruciais na construção social da realidade moçambicana.”<sup>97</sup>

Os escritores encetam, assim, um processo de reflexão sobre a nação<sup>98</sup> e a sua identidade que passa por um diálogo com os processos históricos em curso, na sua maioria pressentidos como diametralmente opostos aos ideais revolucionários dos períodos da luta armada e do pós-independência. Desta forma, na nova produção literária, “os discursos sobre a identidade nacional e nacionalismo literário já não cumprem os objectivos de mera legitimação

---

<sup>96</sup> Sobre a relação íntima entre a literatura e a produção de representações culturais, vide SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *A Critique of Postcolonial Reason. Towards a History of the Vanishing Present*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 1999.

<sup>97</sup> SAÚTE, Nelson. “Identidade em literatura (Espaço público, literatura e identidade)”. In SERRA, Carlos (Dir.). *Identidade, Moçambicanidade, Moçambicanização*. Maputo: Livraria Universitária – Universidade Eduardo Mondlane, 1998, p.93.

<sup>98</sup> Vide p.24, nota<sup>50</sup>.

do poder revolucionário, representando na sua generalidade vozes críticas e ideologicamente livres nas sociedades em que se inserem.”<sup>99</sup>

O diálogo com a História passada e presente da nação, a recuperação dos valores ditos tradicionais e a sua relação com a pressão exercida pela modernidade, o diálogo entre culturas<sup>100</sup> passam, agora, a ocupar o centro das preocupações dos escritores.

Esta não é, aliás, uma característica exclusiva da literatura moçambicana pois, como afirma Denise Coussy, “la littérature récente se situe par rapport à l’histoire immédiate de l’Afrique”<sup>101</sup>, abandonando progressivamente o contencioso colonial para focar a sua atenção nos regimes pós-coloniais. E se inicialmente a sua perspectiva foi marcada pela glorificação e pelo optimismo, passada a exaltação dos primeiros anos de independência, o olhar é, hoje, sombrio e amargo, porque lançado sobre um presente disfuncional que só a fantasia parece poder resgatar:

“l’impossibilité de cristalliser positivement sur le présent désolant conduit à privilégier un imaginaire fantastique qui puise à la fois aux sources de la tradition orale et de l’inconscient moderne; la diversification des locuteurs entraîne une vivacité, voire une verdeur d’expression qui entend lutter contre l’inacceptable.”<sup>102</sup>

Os escritores deste período recorrem à tradição e a um passado africano pré-colonial original, visto frequentemente de forma idealizada, com o objectivo de revalorizar a cultura africana, por oposição quer à hegemonia ocidental, quer à burguesia nacional pós-colonial, revelando um sentimento difuso de profundo mal-estar e um discurso que não coincide com os contornos do discurso fundador<sup>103</sup>.

---

<sup>99</sup> FONSECA, Ana Margarida. *Projectos de Encostar Mundos*. Algés: Difel, 2002, p.88.

<sup>100</sup> A propósito, afirma Samba Diop: “L’avenir du récit postcolonial est intimement lié au relativisme culturel et à l’égalité des cultures mais aussi au multiculturalisme.” (DIOP, Samba (Dir.). *Fictions Africaines et Postcolonialisme*. Paris: L’Harmattan, 2002, p.30.)

<sup>101</sup> COUSSY, Denise. *La Littérature Africaine Moderne au Sud du Sahara*. Paris: Éditions Karthala, 2000, p.6.

<sup>102</sup> COUSSY, Denise. *La Littérature Africaine Moderne au Sud du Sahara*. Paris: Éditions Karthala, 2000, p.7.

<sup>103</sup> Homi Bhabha, na sua obra *The Location of Culture*, faz uma reflexão acerca da relação entre a representação da diferença, central nas literaturas pós-coloniais, e a problemática da tradição, que relaciona com a autoridade do escritor pós-colonial. Para ele, a tradição, em si, não é o caminho para essa representação. Para cumprir essa função, terá que preencher determinados requisitos, uma vez que só servirá esse objectivo se for integrada nas condições de vida das minorias: “(...) The representation of difference must not be hastily read as the reflection of pre-given ethnic or cultural traits set in the fixed table of tradition. The social articulation of difference, from the

A reflexão sobre o estado pós-colonial torna-se, assim, a base ideológica para a obra romanesca, abrindo-se o espaço a um debate sobre o “Aqui” e “Agora”, marcado, na perspectiva da maioria dos autores, pela guerra, pela miséria, por uma elite política e económica corrupta, mimética e indiferente ao bem estar dos seus concidadãos, por fenómenos de neo-colonialismo, pelo culto do dinheiro, por uma mudança de fachada em que apenas mudou o rosto de quem manda, mas não as relações de subalternização que alienam e destroem a dignidade humana.

A problemática deixa de ser a da africanidade para passar a ser a da moçambicanidade, de uma identidade africana passa-se a reflectir sobre a identidade e a problemática nacionais. E essa reflexão faz-se já não por oposição pura e simples em relação à hegemonia cultural, económica e política do centro colonizador, mas pela afirmação de um multiculturalismo em que a herança tradicional se funde com a matriz ocidental de que o escritor não se desvinculou por completo (nem o terá desejado...), num diálogo entre periferia e centro<sup>104</sup> que vai enriquecer o discurso pós-colonial.

---

minority perspective, is a complex, on-going negotiation that seeks to authorize cultural hybridities that emerge in moments of historical transformation. The ‘right’ to signify from the periphery of authorized power and privilege does not depend on the persistence of tradition; it is resourced by the power of tradition to be reinscribed through the conditions of contingency and contradictoriness that attend upon the lives of those who are ‘in the minority’. The recognition that tradition bestows is a partial form of identification. In restaging the past it introduces other, incommensurable cultural temporalities into the invention of tradition. This process estranges any immediate access to an originary identity or a ‘received’ tradition. The borderline engagements of cultural difference may as often be consensual as conflictual; they may confound our definitions of tradition and modernity; realign the customary boundaries between the private and the public; high and low; and challenge normative expectations of development and progress.” (BHABHA, Homi K. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 1995, p.2.)

<sup>104</sup> Peter Burke refere que o conceito de periferia se tornou corrente a partir da segunda metade do século XX, nomeadamente através dos estudos dos economistas Paul Baran e André Gunder Frank que, partindo das análises de Lenine e de Marx ao capitalismo, desenvolveram a teoria da dependência: o contraste entre a prosperidade das nações industrializadas e a pobreza dos chamados países subdesenvolvidos constitui, na opinião destes dois analistas, as duas faces da mesma moeda, uma ilustração da “contradição estrutural” do sistema capitalista, marcada pela expropriação, realizada pelos países colonizadores, das riquezas económicas dos seus satélites que as usam para o seu próprio desenvolvimento económico.

Burke afirma, ainda, que vários processos de centralização passaram frequentemente pela questão linguística, através da imposição da língua da classe dominante sobre as outras, tornadas marginais ou periféricas.

O mesmo autor chama a atenção para o perigo de ambiguidade da palavra “centro”, já que é muitas vezes usada num sentido literal (geográfico), mas também metafórico (político ou económico).

Além disso, o uso do par centro-periferia levanta o problema da relação entre os dois conceitos, que poderá ser de complementaridade ou de conflito (BURKE, Peter. *History & Social Theory*. Cambridge: Polity Press, 1999.).

O escritor moçambicano é, desta forma, marcado pelo hibridismo, pela divisão entre duas culturas, característica, aliás, da própria condição pós-colonial, que nas palavras de Samba Diop, “est marquée du sceau de l’hybridité, de la marginalité, du nomadisme littéraire et du syncrétisme”<sup>105 106</sup>, um sincretismo ainda mais premente quando, no caso de

---

<sup>105</sup> DIOP, Samba. *Fictions Africaines et Postcolonialisme*. Paris: L’Harmattan, 2002, p.19.

<sup>106</sup> Esta, aliás, não é uma característica exclusiva do escritor moçambicano, pois, como afirmam Chris Tiffin e Alan Lawson, a literatura pós-colonial é marcada pelo sincretismo (TIFFIN, Chris and LAWSON, Alan. “Introduction – The textuality of Empire”. In TIFFIN, Chris and LAWSON, Alan (Ed.). *De-scribing Empire. Post-colonialism and Textuality*. London and New York: Routledge, 1994, p.11.).

No artigo “Migrancy, hybridity, and postcolonial literary studies”, Andrew Smith procede a uma análise dos termos “híbrido” e “hibridismo”, remetendo para o trabalho de Robert Young. Segundo este autor, o hibridismo como conceito tornou-se importante no contexto das perspectivas eurocêtricas de supremacia racial. O colonialismo defendia a separação racial pela construção de um cenário perturbador nascido do cruzamento racial ou do casamento interracial. Muitos foram os que alertaram as audiências europeias para os perigos da miscigenação, nomeadamente o “enfraquecimento” das raças superiores. Ao mesmo tempo, este fascínio pela pureza racial levou ao crescimento de um desejo reprimido.

Posteriormente, o termo “hibridismo” deixou de ser uma metáfora sobre o cruzamento ou pureza racial para passar a referir a mistura ou separação cultural: “Hybridity (...) shows the connections between the racial categories of the past and contemporary cultural discourse.” (YOUNG, Robert. *White Mythologies: Writing History and the West*. London and New York: Routledge, 1995, p.27.).

À medida que o discurso da raça se tornou inválido, a ênfase virou-se para o terreno menos contencioso da cultura, mas com os mesmos receios de colapso, dissolução e entropia. Mais importante ainda, manteve-se a mesma ideia impossível mas tacitamente aceite de que há/houve culturas humanas distintas, completamente separadas, totalmente “outras”, vivendo em isolamento impoluto.

Assim, um termo derogatório, conotado com a regressão e a desintegração, foi recuperado e usado para fragmentar os padrões de categorização e controle que lhe deram origem.

Smith sintetiza desta forma os vários sentidos da palavra “hibridismo”:

“Broadly speaking we can distinguish two different ways in which the term “hybridity” is used contemporarily, especially in relation to questions of culture. The first is the everyday sense of the word; the second is the way in which “hybridity” has tended to be deployed in contemporary critical theory. In everyday usage, in which Britain or Australia or the United States – for example – are seen as increasingly multicultural societies, “hybridity” implies the mingling of once separate and discrete ways of living. In the idealized liberal view this hybridization occurs on a level ground of equality, mutual respect, and open-mindedness – a vision whose selectivity seems obvious as soon as we hold it up against the harsher material and institutional realities of social life, even in the most ostensibly tolerant of societies. At the theoretical level, we can note that this idea of “hybridity” as a synonym for diversity or multiculturalism continues to rely on the assumption that there were primeval, separate, and distinct cultural orders which are only now beginning to meet in the context of global migration. Although the language of blood and racial descent has been precluded, this conception of culture is thus still shaded by essentialist assumptions about people and their lives, while the language of diversity and integration, so evident in policy documents and institutional press releases, masks continuing structural inequality. (...)

(...)

It is precisely this residually essentialist, multiculturalist conception that is challenged by the leading theorists of hybridity in postcolonial studies (...).” (SMITH, Andrew. “Migrancy, hybridity, and postcolonial literary studies”. In LAZARUS, Neil (Ed.). *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 251.)

Desta forma, “hybridity” can become a term not for the mixing of once separate and self-contained cultural traditions, but rather for the recognition of the fact that all culture is an arena of struggle, where self is played off against the purportedly “other”, and in which the attempts of the dominant culture to close and patrol

Moçambique, estamos perante uma nação caracterizada pela mestiçagem de culturas (as várias culturas tradicionais africanas, a ocidental, a indiana, etc.). A ideia de moçambicanidade assenta, hoje, em grande parte, na afirmação da necessidade de um diálogo entre as diferentes culturas, mais do que na ênfase das suas diferenças, como havia sido a tendência durante o período colonial.

Ser dividido como é, o escritor africano projecta a problemática da identidade num conjunto de pares, nomeadamente passado/presente, velho/novo, tradição/modernidade, ruralidade/urbanidade, Ficção/História e oralidade/escrita, símbolos, só por si, dos mundos múltiplos e dos fenómenos sincréticos que marcam estas literaturas<sup>107</sup>. Por isso, eles não são dicotómicos, mas reveladores de relações complexas de complementaridade que recusam esquemas mentais dualistas.

Como afirmámos, os processos de “descolonização”<sup>108</sup> artística em geral e literária em particular implicaram uma atitude de contestação dos códigos europeus e uma subversão e apropriação dos discursos dominantes. E este movimento foi frequentemente acompanhado pela reivindicação de uma “realidade” completamente nova, livre de qualquer coloração do colonizador. No entanto, a libertação completa dessa matriz não é possível e por isso

“post-colonial cultures are inevitably hybridised, involving a dialectical relationship between European ontology and epistemology and the impulse to create or recreate independent local identity. Decolonization is process, not arrival; it invokes an ongoing dialectic between hegemonic centrist systems and peripheral subversion of them; between European (...) discourses and their post-colonial dis/mantling.”<sup>109</sup>

---

its hegemonic account are threatened by the return of minority stories and histories, and by strategies of appropriation and revaluation. (...) Hybridity, in this usage, names the fact that the cultural mechanisms for producing affiliation are always open-ended and incomplete, and that they stall and misfire in the face of what is typically referred to as “cultural difference”. (IDEM. *Ibidem*, p.252.)

<sup>107</sup> Bill Ashcroft coloca em evidência o carácter marcadamente sincrético destas literaturas ao afirmar: “Post-colonial literatures are a result of this interaction between imperial culture and the complex of indigenous cultural practices.” (ASHCROFT, Bill et alii (Ed.). *The Post-colonial Studies Reader*. London and New York: Routledge, 1995, p.1.)

<sup>108</sup> A expressão é de Bill Ashcroft na obra *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-colonial Literatures*. London and New York: Routledge, 1994, p.29.

<sup>109</sup> TIFFIN, Helen. “Post-colonial Literatures and Counter-discourse”. In ASHCROFT, Bill et alii (Ed.). *The Post-colonial Studies Reader*. London and New York: Routledge, 1995, p. 95.



Lazarus coloca em evidência precisamente a contestação das representações colonialistas da empresa colonial e das culturas “nativas” como central na resposta do colonizado à ordem colonial, referindo a influência da publicação de *Orientalism*, de E. Said, e dos trabalhos de vários antropólogos que colocaram em questão o eurocentrismo, visto por Lazarus como uma ideologia, um modo de conceptualização hegemónico<sup>110 111</sup>.

Periferia e centro tornam-se, assim, os dois pólos entre os quais se movimenta a literatura pós-colonial, que, no fundo, gira em redor de um questionamento dos discursos<sup>112</sup> e

---

<sup>110</sup> LAZARUS, Neil (Ed.). *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

<sup>111</sup> No artigo “The West and the Rest: discourse and power”, Stuart Hall, defende que o Ocidente é um constructo histórico e não geográfico (“By ‘western’ we mean the type of society discussed in this series: a society that is developed, industrialized, urbanized, capitalist, secular and modern. Such societies arose at a particular historical period – roughly, during the sixteenth century, after the Middle Ages and the break-up of feudalism. They were the result of a specific set of historical processes – economic, political, social and cultural. Nowadays, any society, wherever it exists on a geographical map, which shares these characteristics, can be said to belong to ‘the West’. The meaning of this term is therefore virtually identical to that of the word ‘modern’.” (HALL, Stuart and GIEBEN, Bram (Ed.). *Formations of Modernity. Understanding Modern Societies. An Introduction Book*. Cambridge: Polity Press and The Open University, 1997, p.277.)

A construção da ideia de Ocidente permitiu caracterizar e classificar sociedades em diferentes categorias (ocidental/não-ocidental); construir uma imagem compósita do que são diferentes sociedades, culturas, povos e locais, funcionando como um ‘sistema de representação’, que se constrói com base noutras imagens e ideias, com as quais forma um conjunto (Ocidental=urbano=desenvolvido; “não-ocidental”=não-industrial=rural=agrícola=subdesenvolvido); formar um padrão ou modelo de comparação entre sociedades diferentes, o que ajuda a explicar a diferença; definir critérios de avaliação que justificam a “hierarquização” de sociedades e em redor dos quais giram sentimentos negativos ou positivos (O Ocidente=desenvolvido=bom=desejável; o “não-Ocidente”=subdesenvolvido=mau=indesejável).

No entanto, o que nos parece mais pertinente na análise de Hall é o facto de a noção de Ocidente se ter desenvolvido, em grande parte, a partir da sua relação com aquilo a que ele chama “the Rest”, isto é, as comunidades não ocidentais com as quais o Ocidente (europeu) entrou em contacto na sequência dos movimentos expansionistas. A emergência de uma ideia de Ocidente foi central no Iluminismo, que assumiu que a sociedade europeia era a mais avançada na Terra e que o homem europeu era o símbolo máximo do sucesso e desenvolvimento humanos, resultado de forças intrínsecas à história e à formação da Europa.

Mas o Ocidente, para Hall, é também uma história global, já que o Ocidente e o Resto se tornaram duas faces de uma mesma moeda: o que cada um é hoje, o que significam os termos que usamos para os descrever dependem das relações que se estabeleceram entre eles há muito tempo. O alegado carácter único do Ocidente foi, em parte, produzido pelo contacto da Europa com outras sociedades, não ocidentais, muito diferentes nas suas histórias, ecologias, padrões de desenvolvimento e culturas. A diferença dessas sociedades e culturas em relação ao Ocidente foi o padrão a partir do qual os sucessos do Ocidente foram medidos.

“Thus, we argue, the West’s sense of itself – its identity – was formed not only by internal processes that gradually moulded Western European countries into a distinct type of society, but also through Europe’s sense of difference from other worlds – how it came to represent itself in relation to these ‘others’.” (HALL, Stuart and GIEBEN, Bram (Ed.). *Formations of Modernity. Understanding Modern Societies. An Introduction Book*. Cambridge: Polity Press and The Open University, 1997, p.279.)

<sup>112</sup> Usamos, aqui, a palavra “discurso” com o sentido que lhe é dado por Stuart Hall: “By ‘discourse’ we mean a particular way of representing ‘the West’, ‘the Rest’ and the relations between them. A discourse is a group of statements which provide a language for talking about – i.e. a way of representing – a particular kind of knowledge about a topic. When statements about a topic are made within a particular discourse, the discourse

das estratégias discursivas europeus a partir de dois mundos<sup>113</sup>. Dá-se, em consequência, uma releitura e uma reescrita dos registos históricos e ficcionais, o que investe a literatura pós-colonial de um contradiscurso.

Esse contradiscurso, sentido como absolutamente necessário num contexto de ruptura com a influência colonial, assenta maioritariamente na asserção do valor das culturas indígenas e ainda no dismantelamento dos paradigmas narrativos dominantes, associados ao empirismo, ao idealismo, ao mimetismo, ao monoculturalismo. A recuperação faz-se, afinal, “in and through an empowering inversion of the master-codes of the dominant narrative.”<sup>114 115</sup>

As literaturas africanas emergentes recorrem à sua própria tradição cultural, periférica em relação a um centro, em busca “do material poético nativo, passado e presente (e sujeito a descrição e re-orientação), que lhes garanta a “invenção” de um campo literário diferente, sujeito à recuperação, integração e eventual hibridação também de modelos outros, estrangeiros.”<sup>116</sup>

Não surpreende, por isso, que Gilberto Matusse estabeleça uma relação íntima entre a problemática da identidade nacional e a forma como os autores da literatura moçambicana pós-colonial descentralizam as estratégias discursivas, numa acção subversiva que questiona os legados canónicos, históricos e literários:

---

makes it possible to construct the topic in a certain way. It also limits the other ways in which the topic can be constructed.” (HALL, Stuart and GIEBEN, Bram (Ed.). *Formations of Modernity. Understanding Modern Societies. An Introduction Book*. Cambridge: Polity Press and The Open University, 1997, p.291.)

<sup>113</sup> Hall sistematiza as estratégias discursivas que alimentam os sistemas de representação, os discursos que enquadram a relação estereotipada entre o Ocidente e o não-Ocidente (“the Rest”): a idealização; a projecção de fantasias de desejo e de degradação; a incapacidade de reconhecer e respeitar a indiferença; e a tendência para impor categorias e normas europeias, para ver a diferença através das formas de percepção e representação do Ocidente (HALL, Stuart and GIEBEN, Bram (Ed.). *Formations of Modernity. Understanding Modern Societies. An Introduction Book*. Cambridge: Polity Press and The Open University, 1997.).

<sup>114</sup> GRIFFITHS, Gareth. “The Myth of Authenticity”. In TIFFIN, Chris and LAWSON, Alan (Ed.). *De-scribing Empire. Post-colonialism and Textuality*. London and New York: Routledge, 1994, p.77.

<sup>115</sup> Edward Said refere que o cânone se tornou uma arma importante para o escritor não ocidental, assumindo um valor instrumental: a subversão do cânone permitiu-lhe reflectir acerca da empresa colonial.

O mesmo crítico vê na relação simultânea de dependência e de afastamento em relação ao cânone que marca a literatura pós-colonial a solução para a problemática do carácter local da obra de arte: uma obra literária pode ser ao mesmo tempo um trabalho muito importante ao nível local, mas também um trabalho intercultural.

<sup>116</sup> LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*. Lisboa: Edições Colibri, 2003, p.28.

“a construção de uma imagem de moçambicanidade como uma prática deliberada através da qual os autores moçambicanos, inseridos num sistema primariamente gerado numa tradição literária portuguesa em contexto de semiose colonial, movidos por um desejo de afirmar uma identidade própria, produzem estratégias textuais que representam uma atitude de ruptura com essa referência. Essa imagem consoma-se fundamentalmente na forma como se processa a recepção, adaptação, prolongamento e contestação de modelos e influências literárias.”<sup>117</sup>

---

<sup>117</sup> MATUSSE, Gilberto. *A Construção da Moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka*

## **1.2 Dizer o Eu com as palavras do Outro: a problemática da língua**

O carácter ágrafo das culturas da África negra teve como consequência o facto de a literatura africana só se poder ter desenvolvido através das línguas coloniais europeias, tornadas, na maior parte dos casos, em línguas oficiais depois das independências. Consequentemente, as literaturas nacionais do continente africano desenvolveram-se numa língua “estrangeira” que foi sujeita a um processo de apropriação pelas culturas locais a fim de servir as suas necessidades e se tornou, assim, africana.

A problemática da língua é paradigmática do processo de assimilação que esteve na génese do questionamento identitário a que aludimos anteriormente, realizado na língua mãe do colonizador, constituindo-se a língua portuguesa em “um dos elementos capazes de produzir com eficácia a representação estereotipada do progresso e da cultura adquiridos pela absorção de modelos fornecidos pela civilização ocidental e pelo cristianismo.”<sup>118</sup>

Instaura-se, então, uma tensão nascida da necessidade de adaptação e de conciliação, por parte dos assimilados, de dois universos distintos: o africano, com todos os seus modelos culturais e estruturas tradicionais, veiculado pelas línguas regionais, utilizadas na comunicação oral quotidiana com fins muito específicos, mas que são o meio de comunicação da maioria da população; e o europeu, adquirido por imposição e veiculado pela língua portuguesa, língua segunda, aprendida em situação artificial de comunicação, através de um ensino que tem por objectivo o seu uso literário ou escrito. Esta é a língua de acesso a um estatuto social superior, ao conhecimento ocidental, à “civilização”.

Aliás, uma das características mais importantes do domínio colonial é o controlo sobre a língua. Os sistemas educativos imperiais instalam uma versão “standard” da língua metropolitana que se torna a norma, e marginaliza as “variantes”, vistas como impurezas a eliminar. A língua torna-se, assim, o meio através do qual não só se perpetua a própria

---

*Khosa*. Maputo: Livraria Universitária – Universidade Eduardo Mondlane, 1998, p.76.

hierarquia do poder<sup>119</sup>, como se estabelecem as concepções de “verdade”, “ordem” e “realidade”. Com a emergência de vozes verdadeiramente pós-coloniais, no entanto, esse poder é rejeitado:

They need, (...), to escape from the implicit body of assumptions to which English was attached, its aesthetic and social values, the formal and historically limited constraints genre, and the oppressive political and cultural assertion of metropolitan dominance, of centre over margin.”<sup>120</sup>

O escritor pós-colonial sente a necessidade de interrogar e subverter as formações culturais imperiais, desenvolvendo um “uso” apropriado da língua do antigo colonizador<sup>121</sup> que lhe permitirá relatar a experiência pós-colonial<sup>122</sup>, uma consciência da alteridade que se torna cada vez mais evidente. O processo alienante que inicialmente serviu para relegar o mundo colonizado para as margens, para a periferia, virou-se contra si próprio e permitiu o atravessamento de uma barreira mental em que todas as experiências podem ser vistas como

---

<sup>118</sup> MENDONÇA, Fátima. *Literatura Moçambicana. A História e as Escritas*. Maputo: Faculdade de Letras e Núcleo Editorial da Universidade Eduardo Mondlane, 1988, p.12.

<sup>119</sup> Said recorda a sua passagem pelas escolas do império britânico onde a língua inglesa era usada como meio de “moldagem” de mentalidades. Como aluno, teve que aprender mais sobre a história do colonizador do que sobre a história árabe; no entanto, os professores ensinavam aos nativos “that you can acquire some of the knowledge of English and its poetry and language, but you can’t ever be English, which is quite different from the French system of imperialism, where they trained people to assimilate to France. So you grow up learning the language and culture and history of this place that was your master and, at the same time, are forced to concede that, although you were learning it, you could never be a part of it. And so that strange disjunction provided me, many years later – I didn’t know it then – with a kind of perspective on it: the realization that you could absorb it and yet remain alienated from it.” (GAURI, Viswanathan (Ed.). *Power, Politics and Culture. Interviews with Edward W. Said*. London: Bloombury, 2004, pp.263-264)

<sup>120</sup> ASHCROFT, Bill et alii. *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-colonial Literatures*. London and New York: Routledge, 1994.

<sup>121</sup> O posicionamento em relação à língua do colonizador foi, em alguns casos, de rejeição total: Ngugi wa Thiong’o, em *Decolonizing the Mind*, defendia que a literatura é um meio privilegiado de representação da amálgama de costumes que os antropólogos chamam de cultura. Assim, era necessário um exercício de análise da realidade africana a partir de uma perspectiva africana, o que se conseguiria através da recusa da língua do “centro” e da adopção das línguas autóctones. Só assim a literatura se tornaria “a whole conception of ourselves as a people” (p.15), mediando a relação do africano com o mundo (THIONG’O, Ngugi wa. *Decolonising the Mind*. Oxford: Heinmann, 1986.).

<sup>122</sup> Segundo Bill Ashcroft, a cultura (e a literatura) pós-colonial engloba “all the culture affected by the imperial process from the moment of colonization to the present day.” (ASHCROFT, Bill et alii. *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-colonial Literatures*. London and New York: Routledge, 1994, p.2.)

descentradas, plurais e multifacetadas. A marginalidade torna-se, assim, fonte de energia criadora.

A escrita pós-colonial define-se, assim, por um processo de apoderação da língua do centro e pela sua substituição por um discurso adaptado ao espaço colonizado. E isso faz-se, segundo Bill Ashcroft, por dois processos:

- a negação (“abrogation”) do privilégio da língua do colonizador, que envolve a rejeição do poder metropolitano sobre os canais de comunicação;
- a apropriação e reconstituição da língua do centro, isto é, o processo de remoldagem da língua a novos usos, de acordo com experiências culturais diversas.

Estes dois processos, no entanto, não se anulam: eles são interdependentes, gerando uma tensão permanente entre eles:

“For in one sense all post-colonial literatures are cross-cultural because they negotiate a gap between ‘worlds’, a gap in which the simultaneous processes of abrogation and appropriation continually strive to define and determine their practice. This literature is therefore always written out of the tension between the abrogation of the received English which speaks from the centre, and the act of appropriation which brings it under the influence of a vernacular tongue, the complex of speech habits which characterize the local language, or even the evolving and distinguishing local English of a monolingual society trying to establish its link with place.”<sup>123</sup>

Nas palavras de Rushdie, retomadas por Ashcroft, “the Empire writes back to the centre”, usando as suas armas, apropriando-se da língua que durante tanto tempo foi, de facto, sinónimo de prevalência desse centro sobre a periferia, sobre as franjas. Mas fá-lo “with an accent”<sup>124</sup>, através de uma linguagem que derruba as convenções discursivas desse centro, inscrevendo no texto as variantes das “margens”, resultantes da transformação da língua pelo uso local, em si próprio já um resultado das mudanças sociais.

---

<sup>123</sup> ASHCROFT, Bill et alii. *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-colonial Literatures*. London and New York: Routledge, 1994, p.39.

<sup>124</sup> ZAMBUS, Chantal. “Language, Orality, and Literature”. In KING, Bruce (Ed.). *New National and post-colonial Literatures. An Introduction*. Oxford: Clarendon Press, 2000, 34.

A sociedade moçambicana é diglósica, pois nela o plurilinguismo tornou-se uma característica societal duradoura<sup>125</sup>. O português foi adoptado como língua oficial e, portanto, do ensino e do poder político, cultural e económico. No entanto, a língua portuguesa é falada apenas por uma parte da população, quer como língua materna, quer como língua segunda adquirida pelo processo de escolarização, num contexto de privilégio da escrita. A grande maioria da população apenas fala as línguas bantas que permanecem quase em exclusivo no domínio da oralidade. A língua institui-se, assim, como marca de distinção entre o culto e o popular.

A língua portuguesa tem sido, desde sempre, o meio de expressão privilegiado pelo escritor moçambicano que, no entanto, cedo sentiu a necessidade de a adaptar às suas necessidades e a uma realidade percepcionada como muito diversa da ocidental. A apropriação da língua do colonizador constituiu-se, assim, como mais um elemento de construção da própria moçambicanidade literária, nascida do cruzamento de uma cultura africana que se diz na língua do Outro.<sup>126</sup> Multiculturalismo e multilinguismo cruzam-se, desta forma, na literatura<sup>127</sup>, uma vez que todo o texto moderno africano se encontra enformado pelo contacto entre culturas, o que necessariamente se reflecte no discurso:

“Théoriquement, mais concrètement aussi, toute littérature africaine post-coloniale s’inscrit dans la problématique interculturelle. En effet cette littérature s’enracine dans les cultures africaines mais pour l’essentiel elle s’exprime dans la langue de l’ancien colonisateur. Elle décrit les cultures et les sociétés africaines dont l’histoire, depuis la

---

<sup>125</sup> Gilberto Matusse refere que, em Moçambique, para além do português, se falam, no mínimo, oito línguas bantas. (MATUSSE, Gilberto. *A Construção da Moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*. Maputo: Livraria Universitária – Universidade Eduardo Mondlane, 1998, p117.)

<sup>126</sup> Amadou Koné reflecte, no seu artigo “Le roman historique africain et l’expression du multiculturalisme”, sobre a problemática da expressão das culturas africanas através de uma língua inicialmente marcada por uma cultura estrangeira, o que, em sua opinião, reveste o romance negro-africano de um carácter multicultural. (in DIOP, Samba. *Fictions Africaines et Postcolonialisme*. Paris: L’Harmattan, 2002, p.85.)

<sup>127</sup> Em Moçambique, e segundo Francisco Noa, a língua literária resulta da interacção entre várias línguas naturais, a saber o português-padrão, identificado com a norma europeia; a variante moçambicana que sujeita o português-padrão a transgressões; as línguas bantu; e os estrangeirismos, sobretudo os anglicismos, reveladores do contacto com os países que, em redor de Moçambique, têm o Inglês como língua oficial. (NOA, Francisco. “Prosa Moçambicana ou as Falas Resgatadas”. In *A Escrita Infinita*. Maputo: Livraria Universitária – Universidade Eduardo Mondlane, 1998, pp.56-58.)

colonisation et jusqu'à présent, reste marquée, peut-être pour toujours, par la politique, l'économie, la culture et la langue du colonisateur.”<sup>128</sup>

A língua tornou-se, simultaneamente, elemento de opressão, agente de imposição de um modelo cultural que se vê como superior, mas também meio de libertação porque é através dela que o escritor vai reflectir sobre as circunstâncias históricas, sociais e políticas que o rodeiam, pelo que nas obras literárias vamos encontrar um conjunto de temáticas africanas apresentadas em língua portuguesa.

Claro que neste processo de apropriação, a língua portuguesa vai sofrer adaptações, vai moldar-se à nova realidade e à afirmação da moçambicanidade, reflectindo, no fundo, o uso que dela fazem os falantes, opondo ao monolitismo da norma imposta pelo colonizador, um discurso marcado pela inovação e pelo desvio.

Aliás, o debate sobre a identidade nacional pós-colonial, como refere Samba Diop, está intimamente ligado “au binaire langage/langue, ainsi qu'au modernisme européen”<sup>129</sup>, nascido precisamente do contacto entre a Europa e as outras culturas.

Em última análise, a questão da identidade define-se pela relação que o colonizado, hoje independente, mantém com a língua do colonizador. E para reflectir uma realidade que se altera e que é vista sob um novo olhar, é necessário agir sobre a língua, já que “la société est dans le langage”<sup>130</sup>. Instala-se, assim, a necessidade de um novo discurso, tornado instrumento de libertação pela subversão cognitiva do mundo que implica. A língua afirma a sua oposição ao centro e questiona o domínio da norma, estabelecendo-se, como já dissemos, um contradiscurso.

Nas literaturas africanas contemporâneas instaura-se uma relação dialógica<sup>131</sup> entre os textos orais tradicionais e os textos escritos, intimamente ligados aos modelos culturais ocidentais, relação essa fundamental à própria instituição do carácter de “africanidade” da obra

---

<sup>128</sup> KONÉ, Amadou. “Le roman historique africain et l'expression du multiculturalisme”. In DIOP, Samba. *Fictions Africaines et Postcolonialisme*. Paris: L'Harmattan, 2002, p.87.

<sup>129</sup> DIOP, Samba. *Fictions Africaines et Postcolonialisme*. Paris: L'Harmattan, 2002, p.25.

<sup>130</sup> ZEFFARA, M. *Roman et Société*. Paris: PUF, 1976, p.77.

<sup>131</sup> A noção de dialogismo, introduzida por M. Bakhtine, designa as relações que um enunciado estabelece com outros enunciados, com os quais interage e “dialoga”. (Vide BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et Théorie du Roman*. Paris: Gallimard, 1978, p.100.)



literária que se consegue, precisamente, pelo retorno às vozes de um passado durante muito tempo silenciado, desvalorizado e afastado das referências da elite urbana letrada que produz literatura<sup>132</sup>. Instituem-se, assim, espaços privilegiados de cruzamentos de vozes, de discursos e de tradições que revelam a complexidade do tecido social africano, feito de diversidade e mestiçagens:

“Os projectos narrativos acolhem a pluridiscursividade que rodeia os autores nos meios em que se movem e recuperam, em muitos casos, ecos antigos que ainda persistem nos dias comuns. O texto é mestiço, e dessa mestiçagem emergem sentidos novos, originais, que cruzam a memória e a atenção de quem os lê.”<sup>133</sup>

Gilberto Matusse refere, inclusive, a importância para a própria definição da literatura moçambicana da convivência entre a língua portuguesa e as línguas bantas moçambicanas que vão marcar de forma indelével aquela, quer ao nível da estrutura gramatical, quer ao nível da cosmovisão que veiculam. E o seu contributo vai manifestar-se, acima de tudo, ao nível de uma “«oralização» das estruturas dos estratos fónico-linguísticos e da incrustação no corpo semântico-pragmático de elementos provenientes do imaginário das culturas de que provêm.”<sup>134</sup> A oralidade institui-se, mesmo, como uma característica central da literatura moçambicana, sendo frequentemente apontada como um factor de questionamento e reestruturação dos modelos e cânones literários ocidentais.

Existe, pois, uma relação “umbilical”<sup>135</sup> entre as jovens literaturas africanas e a literatura oral característica da arte tradicional, onde prevalece a narrativa, veículo dos valores culturais do passado e actualizadora das velhas “verdades” que permitem analisar o presente.

---

<sup>132</sup> Peter Burke afirma, retomando a opinião de Jack Goody, que o contraste feito por Lévy-Bruhl, Lévi-Strauss e outros entre o modelo de pensamento “lógico” e o modelo de pensamento “pré-lógico” pode ser explicado com base em dois modos de comunicação: a oral e a escrita (BURKE, Peter. *History & Social Theory*. Cambridge: Polity Press, 1999).

<sup>133</sup> FONSECA, Ana Margarida. *Projectos de Encostar Mundos*. Algés: Difel, 2002, p.138.

<sup>134</sup> MATUSSE, Gilberto. *A Construção da Moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*. Maputo: Livraria Universitária – Universidade Eduardo Mondlane, 1998, p.55.

<sup>135</sup> KAZI-TANI, Nora-Alexandra. “Pour un Nouveau Discours Africain”. In DIOP, Samba. *Fictions Africaines et Postcolonialisme*. Paris: L’Harmattan, 2002, p.34.

O escritor torna-se, assim, o *griot* dos tempos modernos que, pela escrita, desempenha o mesmo papel dos antigos contadores de histórias:

“A la manière de l’artiste traditionnel, dans l’espace scriptural, ces auteurs (...) ont ouvert un «débat» avec le lecteur autour d’un «Ici» et d’un «Maintenant» qu’ils avaient en commun, c’est-à-dire autour du problème brûlant de l’heure: quelle place accorder à la tradition (et quelles traditions?) dans un contexte où la modernité s’impose et dans lequel doit s’insérer l’homme africain.”<sup>136</sup>

O escritor assume o papel de mediador, à imagem do artista tradicional, estabelecendo um diálogo com o seu povo, que ele escuta e a quem dá voz.

A recuperação da importância da arte oral africana torna-se particularmente importante quer nas práticas sincréticas quer como expressão de um sentido renovado de identidade e autovalorização vividos no período pós-independência<sup>137</sup>.

“A literatura tem a sua raiz na oralidade”<sup>138</sup>, afirma peremptoriamente Ana Mafalda Leite, e no caso das literaturas africanas, a configuração especial que a oralidade confere aos textos literários marca a especificidade dessas literaturas, nomeadamente pelo recurso à máxima, ao provérbio, ao conto, à lenda e ao mito.

Os autores africanos viram-se cada vez mais para os princípios colectivos e “incitativos” da oralidade<sup>139</sup>, forjando uma nova palavra africana, assente num discurso mais autêntico, mais fiel à linguagem falada pela população, manipulando a antiga língua do colonizador, mas também recorrendo tanto a vocábulos das línguas nacionais, reproduzindo canções, cantos e ditos tradicionais, como aos provérbios que africanizam o discurso, quer

---

<sup>136</sup> KAZI-TANI, Nora-Alexandra. “Pour un Nouveau Discours Africain”. In DIOP, Samba. *Fictions Africaines et Postcolonialisme*. Paris: L’Harmattan, 2002, p.35.

<sup>137</sup> K. A. Appiah defende que essa herança surge na literatura africana contemporânea como um paradoxo: na escrita, o “Eu” autoral luta para desalojar o “nós” da narração oral, enquanto, ao mesmo tempo, clama autoridade sobre o tema que o “nós” da narração oral representa (APPIAH, Kwame Anthony. *In My Father’s House: Africa in the Philosophy of Culture*. Oxford and New York: OUP, 1992, p.83.).

<sup>138</sup> LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*. Lisboa: Edições Colibri, 2003, p.43.

<sup>139</sup> Ana Mafalda Leite chama a atenção para o facto de que “a predominância da oralidade em África é resultante de condições materiais e históricas e não uma resultante da “natureza” africana”. (LEITE, Ana Mafalda. “Empréstimos da Oralidade na Produção e Crítica Literárias Africanas”. In *Oralidades & Escritas nas Literaturas Africanas*. Lisboa: Edições Colibri, 1998, p.17.)

porque fazem referência a uma realidade banal quotidiana (os elementos, os animais, os papéis sociais, as actividades humanas), quer ainda pela sua função normativa.

As narrativas orais constituem-se como um veículo fundamental da transmissão do saber e da regulamentação dos comportamentos individuais e colectivos. Aliás, nas culturas tradicionais, a oralidade desempenha quase sempre um papel didáctico e moralizante que a vincula a um compromisso com a realidade quotidiana, revestindo-se de uma dimensão pragmática. Consequentemente, a valorização da oralidade é uma face da recuperação simbólica de um estado civilizacional anterior à escrita, isto é, anterior ao colonialismo, visto como um estado de pureza original onde supostamente se encontra o substrato da moçambicanidade.

A maioria dos escritores das literaturas africanas de língua portuguesa são assimilados; outros, como Mia Couto, têm ascendência europeia; e quase todos vivem num contexto urbano, sem um contacto directo com o mundo rural e com as línguas africanas. Na década de 60 do século XX, deu-se um fenómeno de crescimento das áreas urbanas, o que teve como consequência o aumento do fosso já existente entre mundo rural e mundo urbano. Com a guerra civil, as relações entre esses dois mundos sofreram novas e importantes perturbações. Daí que a relação com as tradições rurais e com a oralidade seja, na maior parte dos casos, uma relação “em segunda mão”<sup>140</sup>, diferida, nascida não de uma experiência vivida, mas adquirida, apreendida e estudada. Este factor, na opinião de Ana Mafalda Leite, está na génese da obra de Mia Couto no que ela revela de remanejamento da língua, “instrumento privilegiado da contaminação, mestiçagem e entrosamento das culturas, orais e escritas.”<sup>141</sup>

Nas literaturas africanas de língua portuguesa a relação com as tradições orais manifestou-se, numa fase inicial, pelas várias “falas” com que os escritores africanos se assenhorearam da “língua”, alterando-a e instituindo dentro do próprio processo comunicativo uma “africanização” do discurso.

“É neste trabalho da “língua” como texto (na acepção kristeviana) que se desvelam as “tradições” traídas, e reformuladas, e se recuperam os traços genológicos

---

<sup>140</sup> A expressão é de Ana Mafalda Leite (LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades & Escritas nas Literaturas Africanas*. Lisboa: Edições Colibri, 1998, p.31.).

de variadas “formas” ou “géneros” orais africanos, e outros géneros provenientes da literatura escrita.”<sup>142</sup>

Coexistem, assim, na literatura a escrita com a oralidade, numa “harmonia híbrida”<sup>143</sup> que se manifesta de formas várias: o respeito por uma norma mais ou menos padronizada, como acontece com Bernardo Honwana, ou a “oralização” da língua portuguesa, como é o caso de Ba Ka Khosa e Suleimane Cassamo, ou ainda “hibridizando-a”<sup>144</sup> pela recriação sintáctica e pela recombinação linguística, à imagem do que acontece, como referiremos mais adiante, na obra de Mia Couto<sup>145</sup>.

---

<sup>141</sup> LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades & Escritas nas Literaturas Africanas*. Lisboa: Edições Colibri, 1998, p.32.

<sup>142</sup> LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades & Escritas nas Literaturas Africanas*. Lisboa: Edições Colibri, 1998, p.33.

<sup>143</sup> LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*. Lisboa: Edições Colibri, 2003, p.21.

<sup>144</sup> A expressão é da autoria de Ana Mafalda Leite (LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades & Escritas nas Literaturas Africanas*. Lisboa: Edições Colibri, 1998, p.35.).

<sup>145</sup> A propósito da recriação linguística na obra de Mia Couto, vide CAVACAS, Fernanda Maria. *Mia Couto: Um Moçambicano que Diz Moçambique em Português*. Tese de Doutoramento em Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2002 e NUNES, Ana Margarida Belém. *A Linguagem Mia Coutiana de Mar Me Quer e Na Berma de Nenhuma*

### 1.3 Passado/Presente: o primado da tradição

“(…), a noção de tradição tem sido também um ingrediente crucial do nacionalismo cultural e, como tal, constitui um importante campo de contestação nos Estados africanos contemporâneos.”

Alcinda M. Honwana<sup>146</sup>

Vimos que prevalece hoje na cultura moçambicana o reconhecimento de que só uma perspectiva multicultural pode levar à afirmação da identidade cultural moçambicana, assente sobre situações de transculturação geradoras de interacções e fusões entre a cultura do antigo colonizador, que deixou (e continua a deixar, em muitos casos) claramente a sua marca, e a cultura do colonizado. Daí que a identidade moçambicana seja marcada “in terms of hybridity, *mestizaje*, and transculturation”<sup>147</sup>.

Inerente a este cruzamento de culturas, encontra-se a problemática da relação entre tradição<sup>148</sup> e modernidade, sendo que a primeira é frequentemente associada à essência da “africanidade”, enquanto a segunda se institui pela acção dos agentes ocidentais<sup>149</sup> durante e

---

*Estrada: Um Estudo da Morfologia e Semântica*. Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses. Aveiro: Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro, 2000.

<sup>146</sup> HONWANA, Alcinda M. *Espíritos Vivos, Tradições Modernas. Possessão de Espíritos e Reintegração Social Pós-guerra no Sul de Moçambique*. Lisboa: Ela por Ela, 2003, p.25.

<sup>147</sup> GARCIA-MORENO, Laura. “Situating Knowledges: latin american readings of postmodernism”. In *Diacritics*. Spring 1995, p.68.

<sup>148</sup> Utilizamos aqui a noção de tradição sugerida por Alcinda M. Honwana: “Pode entender-se por tradição os padrões de crenças, valores, significados, formas de comportamento, conhecimento e saber, passados de geração em geração pelo processo de socialização.” (HONWANA, Alcinda M. *Espíritos Vivos, Tradições Modernas. Possessão de Espíritos e Reintegração Social Pós-guerra no Sul de Moçambique*. Lisboa: Ela por Ela, 2003, p.23)

<sup>149</sup> Stuart Hall define modernidade, referindo que o termo veicula um certo valor analítico e teórico, porque se encontra intimamente relacionado com um modelo conceptual marcadamente ocidental. As sociedades modernas caracterizam-se por vários factores:

após a colonização. Surgem, assim, numa relação aparentemente antagónica em que se tende “a atribuir à tradição, nas suas múltiplas vertentes – arte oral, estruturas sociais, crenças, etc. – a condição de «autenticidade»<sup>150</sup> e à modernidade – identificada com as mudanças culturais, materiais e espirituais implicadas no processo de colonização – o estigma da «alienação».”<sup>151</sup>

Aliás, Bruce King coloca a relação frequentemente conflituosa entre a tradição e a modernidade como a temática central das novas literaturas da África pós-colonial, reflexo de sociedades complexas que se encontram num momento de questionamento da sua própria identidade<sup>152</sup>:

“The conflict between modernization and asserting a separate usable past, (...), remains central to most national literatures and the various post-colonial movements that followed. It could be argued that the international literature of post-colonialism, in

---

1. O domínio das formas seculares de poder e autoridade políticos e concepções de soberania e legitimação, operando no seio de fronteiras espaciais definidas que são características das estruturas complexas da nação-estado moderno.

2. Uma economia comercial monetarizada, baseada na produção em larga escala e no consumo, na posse da propriedade privada e na acumulação de capital a longo prazo.

3. O declínio da ordem social tradicional e o surgimento de uma dinâmica social e de uma divisão sexual do trabalho, que resultou em novas formações de classe e relações diferentes entre homens e mulheres.

4. O declínio da visão religiosa do mundo, típica das sociedades tradicionais, e o surgimento de uma cultura secular e materialista, exibindo impulsos individualistas, racionalistas e instrumentais.

5. Novas maneiras de produzir e classificar o conhecimento, nomeadamente com o nascimento de um novo mundo intelectual e cognitivo, que foi surgindo a partir da Reforma, do Renascimento, da revolução científica do século XVII e do Iluminismo.

6. A construção de uma identidade cultural e social (língua, imagens, símbolos) como parte do processo de formação do estado moderno.

<sup>150</sup> Mia Couto, em entrevista a Nelson Saúte, critica esta visão da tradição (ou melhor, de uma certa concepção de tradição) como condição exclusiva da autenticidade: “Há um bocado essa coisa de que a identificação de África só pode ser encontrada no passado. Para ser africano é preciso estar identificado com a tradição. Nesta concepção, não existe africanidade moderna, há quase uma negação da História. Essa posição assimilou pela negativa aquilo que a Europa vê no continente africano: uma terra de costumes. Há que entender este logro.” (SAÚTE, Nelson. *Os Habitantes da Memória. Entrevistas com Escritores Moçambicanos*. Praia – Mindelo: Embaixada de Portugal – Centro Cultural Português, 1998, p.232.)

<sup>151</sup> FONSECA, Ana Margarida. *Projectos de Encostar Mundos*. Algés: Difel, 2002, pp.102-103.

<sup>152</sup> Edward Said coloca a problemática da definição das noções de modernidade e de tradição no centro da construção das sociedades do chamado Terceiro Mundo: “(...) the battle for the modern, and therefore modern as in “modernity” is, for example, in parts of the world that I am familiar and affiliated with, like the Middle East, a very important one. It is, indeed, the battle. Don’t forget, we live in an age where the whole question of what the tradition is, (...), are issues that people go to war over, (...). That is for us the battle – the battle over what the modern is, and what the interpretation of the past is.” (GAURI, Viswanathan (Ed.). *Power, Politics and Culture. Interviews with Edward W. Said*. London: Bloombury, 2004, p.259.)

all languages, is based on the conflict between what is perceived as the traditional culture of the past and the incorporation into a global modern culture.”<sup>153</sup>

Não se pense, no entanto, que essa relação entre tradição e modernidade é mutuamente exclusiva, pois, como muito bem afirma Patrick Chabal, “toda a cultura é uma constante fusão transformativa do tradicional e do moderno”<sup>154</sup>, em que este exerce sobre aquele a sua acção, transformando-o de acordo com as necessidades e exigências de uma época determinada.<sup>155</sup> Assim, a identidade moçambicana faz-se não da exclusão, mas da adição do legado tradicional, retomado frequentemente em períodos de crise pela sensação securizante que fornece, e da inovação ocidental.

O reconhecimento dos valores simbólicos das culturas tradicionais ajuda o homem africano a rejeitar a condição subalterna, periférica, a que foi votado pelo etnocentrismo europeu, tornando-o o centro da sua História, levando-o a recuperar a sua dignidade. Ao vazio, à esterilidade e à miséria do presente histórico opõe-se, assim, o tempo “autêntico” do passado, o da permanência dos valores identitários, dos valores culturais distintivos, daquilo que da tradição é perene e intemporal.

Temos, então, que a relação entre tradição e modernidade se expressa frequentemente através de uma recuperação do passado, etapa fundamental, aliás, da própria busca identitária pois, como afirma Maria Fernanda Afonso, “o papel da memória na construção de uma identidade nacional está no âmago da literatura moçambicana contemporânea. Ela interroga-se sobre as diferentes versões dos episódios da história do país, tentando interpretar as desordens do tempo presente à luz do passado.”<sup>156</sup>

---

<sup>153</sup> KING, Bruce. “New Centres of Consciousness: New, Post-colonial, and International English Literature”. In KING, Bruce (Ed.). *New National and Post-colonial Literatures. An Introduction*. Oxford: Clarendon Press, 2000, p.7.

<sup>154</sup> CHABAL, Patrick. *Vozes Moçambicanas. Literatura e Nacionalidade*. Lisboa: Vega, 1994, p.23.

<sup>155</sup> A propósito do dinamismo da tradição, afirma Alcina Honwana: “Estudos recentes têm vindo a argumentar que as tradições nunca foram estáticas e são de natureza dinâmica e adaptável. Nenhuma tradição pode afirmar-se como uma réplica exacta de uma prática anterior, porque as tradições são criadas e recriadas através de um processo histórico. (...)

(...) longe de serem estáticas, as tradições evocadas são continuamente reprocessadas, da mesma forma que as imagens do passado que trazem à memória. As tradições são, por isso, uma fonte continuamente reprocessável.” (HONWANA, Alcinda M. *Espíritos Vivos, Tradições Modernas. Possessão de Espíritos e Reintegração Social Pós-guerra no Sul de Moçambique*. Lisboa: Ela por Ela, 2003, p.24.)

<sup>156</sup> AFONSO, Maria Fernanda. *O Conto Moçambicano. Escritas Pós-coloniais*. Lisboa: Caminho, 2004, p.21.

De facto, essa busca identitária passa, numa primeira fase, pela reflexão sobre o passado, seja este o passado ancestral, o passado colonial ou o passado pós-colonial<sup>157</sup>. Aliás, como afirma Denise Coussy, a evocação da terra africana “reste toujours tournée vers un temps révolu que l’on tente à tout prix de retenir”<sup>158</sup>, o tempo de um paraíso terrestre, verdadeiro ou ficcional. Institui-se, assim, a premência de uma articulação entre o passado e o presente, apesar de os escritores pós-coloniais, como afirma Homi Bhabha, não poderem esquecer que

“The borderline work of culture demands an encounter with ‘newness’ that is not part of the continuum of past and present. It creates a sense of the new as an insurgent act of cultural translation. Such art does not merely recall the past as social cause or aesthetic precedent; it renews the past, refiguring it as a contingent ‘in-between’ space, that innovates and interrupts the performance of the present. The ‘past-present’ becomes part of the necessity, not the nostalgia, of living.”<sup>159</sup>

Para Frantz Fanon, esta busca de um passado pré-colonial é, no fundo, reveladora do desejo de encontrar, para além da miséria e da degradação do presente, um tempo diferente, “some very beautiful and splendid era whose existence rehabilitates us both in regard to ourselves and in regard to others.”<sup>160</sup> A recuperação do passado reabilita a nação e é, simultaneamente, uma justificação para a esperança num futuro diferente.

O escritor africano é, então, retomando a imagem usada por Gareth Griffiths<sup>161</sup> a propósito dos escritores aborígenes, um Jano de dupla face: uma virada para o passado e outra virada para o futuro. Neste contexto, o passado surge-nos idealizado, espécie de idade de ouro que urge dignificar por contraste com a imagem bárbara, primitiva e atávica veiculada pelo

---

<sup>157</sup> Nora-Alexandra Kazi-Tani aponta a importância da consideração destes três pilares do tempo histórico quando se fala de identidade africana (KAZI-TANI, Nora-Alexandra. “Pour un Nouveau Discours Africain”. In DIOP, Samba. *Fictions Africaines e Postcolonialisme*. Paris: L’Harmattan, 2002, pp.60-61.).

<sup>158</sup> COUSSY, Denise. *La Littérature Africaine Moderne au Sud du Sahara*. Paris: Karthala, 2000, p.8.

<sup>159</sup> BHABHA, Homi K. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 1995, p.7.

<sup>160</sup> FANON, Frantz. “National Culture”. In ASHCROFT, Bill et alii (Ed.). *The Post-colonial Studies Reader*. London and New York: Routledge, 1995, p.154.

<sup>161</sup> GRIFFITHS, Gareth. “The Myth of Authenticity”. In TIFFIN, Chris and LAWSON, Alan (Ed.). *De-scribing Empire. Post-colonialism and Textuality*. London and New York: Routledge, 1994, p.74.



colonialismo e por muitos dos poderes pós-independência<sup>162</sup>. A redescoberta de uma África supostamente autêntica e original, com os seus melhores valores e as suas práticas entretanto abandonadas, de que os velhos são, como veremos mais adiante, a face visível, uma vez que a tradição assentava, em grande medida, no poder gerontocrático da família, torna-se, desta forma, aos olhos de muitos autores como a resposta para as questões colocadas pelo contexto histórico.

“(…) Não há novo sem velho. O velho lega a herança ao novo. O novo tem a sua origem no velho. Ninguém pode olhar para a posteridade sem olhar para o passado, para a história.”<sup>163</sup>

Matusse aponta a representação dos imaginários tradicionais, marcados pelo maravilhoso e pelo sagrado, como uma estratégia essencial de construção da moçambicanidade<sup>164</sup> quer pelo que revela de pluralidade de identidades, quer pelo que implica de recusa e subversão da racionalidade de matriz ocidental, quer ainda pela sua dimensão metafórica. O passado e o mundo tradicional surgem, assim, imbuídos de um carácter sagrado em que a comunhão perfeita entre o Homem e o que o rodeia, quer seja imediatamente percebido pelos sentidos, quer não, empresta a todos os actos uma significação total. Por outro lado, o passado, assim retratado, assume-se metaforicamente como modelo de conduta e de explicação do presente.

O passado aparece, assim, em confronto com o presente e com um futuro próximo, que se pressentem desprovidos de dignidade e de autenticidade. O presente é marcado pela indigência endémica, por uma existência de luta pela sobrevivência, em que nos meios rurais se vive no limiar da subsistência, enquanto nas áreas urbanas os cidadãos são submetidos a

---

<sup>162</sup> Em *Espíritos Vivos, Tradições Modernas. Possessão de Espíritos e Reintegração Social Pós-guerra no Sul de Moçambique*, Alcinda M. Honwana relata as políticas repressivas da FRELIMO sobre as tradições vistas como obscurantistas levadas a cabo pelos chefes e curandeiros tradicionais e reflecte sobre a influência que estas práticas tiveram no prolongamento da guerra civil em Moçambique. (Lisboa: Ela por Ela, 2003.)

<sup>163</sup> CHIZIANE, Paulina. *Ventos do Apocalipse*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2001, p.240.

<sup>164</sup> Vide MATUSSE, Gilberto. *A Construção da Moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*. Maputo: Livraria Universitária – Universidade Eduardo Mondlane, 1998, p. 152.

condições de vida atroz. Daí que o presente seja, frequentemente, visto como um “pesadelo existencial”<sup>165</sup> e o futuro como uma ameaça.

Por outro lado, a relação entre tradição e modernidade surge, igualmente, plasmada no confronto entre o espaço rural e o espaço urbano, sendo aquele concebido de forma idealizada e o segundo visto como um local marcado pela corrupção, pela indiferença e pela descaracterização. Aliás, em muitos autores, os valores da tradição são identificados com os valores da terra, a que, na sua opinião, é absolutamente preciso voltar, uma vez que esta nunca capitula, nunca morre – só ela tem o poder regenerador que pode transformar o presente.

A acção colonizadora implicou o desenvolvimento de cidades de modelo ocidental, que cresceram enormemente em dimensão em consequência dos movimentos migratórios internos, mas também, após as independências, devido à fuga em massa de populações das zonas de guerra para a maior segurança das áreas urbanas. Ora este movimento em direcção às cidades implicou a desestruturação do tecido social rural tradicional. Além disso, as novas condições sociais e económicas vividas nas cidades implicam uma adaptação aos modelos culturais e civilizacionais do Ocidente, nomeadamente pela adopção da escrita, que se foi implantando, como vimos, com base na língua do colonizador, confinando as línguas africanas quase em exclusivo ao domínio da oralidade, com claros reflexos na subalternização e desvalorização das culturas que veiculam. Assim sendo, e como referimos anteriormente, as literaturas escritas instituíram-se como “fenómenos de urbanismo”<sup>166</sup>, levados a cabo por uma pequeníssima elite urbana escolarizada, o que confinou a cultura oral tradicional aos espaços rurais, isolando-a.

Não se pense, no entanto, que entre estes dois espaços não ocorre qualquer contacto: por um lado, as áreas rurais foram sendo invadidas, sobretudo nos últimos anos, por fenómenos tipicamente urbanos e engolidas pelas cidades, o que alterou profundamente os modos de vida tradicionais; por outro lado, as cidades foram sendo invadidas pelo campo e

---

<sup>165</sup> A expressão é utilizada por Denise Coussy na caracterização das condições de vida retratadas pelos escritores africanos nas suas obras (COUSSY, Denise. *La Littérature Africaine Moderne au Sud du Sahara*. Paris: Karthala, 2000, p.104.).

<sup>166</sup> TRIGO, Salvato. “Literaturas de expressão portuguesa: um fenómeno de urbanismo”. In *Les Littératures Africaines de Langue Portugaise. A la Recherche de l'Identité Individuelle et Nationale*. Actas do Colóquio Internacional. Paris, 1985.

seus valores na sequência dos fenómenos migratórios a que fizemos alusão acima<sup>167</sup>. Dá-se, então, uma interpenetração, nem sempre pacífica, entre tradição e modernidade, que surge muitas vezes reflectida na literatura moçambicana, como acontece com a “crónica mais-que-jornalística”<sup>168</sup> de Mia Couto “Um pilão no nono andar”<sup>169</sup>.

A afirmação da nacionalidade é, assim, reforçada pelo interesse pelo ruralismo, pelo étnico<sup>170</sup>, num processo de denúncia e de recuperação das tentativas de eliminação desse mundo, visto pelos poderes como obscurantista e atávico. Muita da nova literatura africana preconiza o retorno às origens, à tradição como forma de resgatar e revalorizar as culturas africanas anuladas durante séculos pelo colonizador, mas também pelas políticas desenvolvidas após as independências. Assim, não é difícil de constatar uma quase permanente rejeição tanto da hegemonia ocidental como das elites nacionais pós-coloniais, colocando em evidência um sentimento de desilusão em relação às independências nascidas das lutas de libertação.

Muita da literatura africana pós-independências, surge, então, como espaço privilegiado de expressão do posicionamento político e social de escritores que assumem um

---

<sup>167</sup> Segundo Paul Nugent, durante o período colonial surgiram muitas áreas urbanas, embora se tenha tentado preservar as cidades como espaços de domínio exclusivamente europeu. Com as independências, as cidades cresceram grandemente e o fluxo de populações do interior “often sprawn a vibrant popular culture, in which the influence were drawn from the widest possible orbit: migrants brought elements of their own cultures from the outlying regions, where they intermingled and were transformed in the process, whereas other influences were drawn from North America and Europe. This cultural cocktail brought forth some remarkable innovations in music, theatre and dress which European observers often found baffling. Moreover, the process of mutation was boundless as successive external influences were indigenized.” (p.59)

De acordo com o mesmo autor, as zonas rurais, apesar de afastadas dos complexos urbanos, foram deles sofrendo influências, nomeadamente como consequência dos movimentos migratórios (NUGENT, Paul. *Africa Since Independence*. New York: Palgrave Macmillan, 2004, pp.58 e segs.).

<sup>168</sup> CAVACAS, Fernanda Maria. *Mia Couto: Um Moçambicano que Diz Moçambique em Português*. Tese de Doutoramento em Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2002, p.99.

<sup>169</sup> COUTO, Mia. *Cronicando*. Lisboa: Caminho, 1996 (3ª. Edição), pp.109-111.

<sup>170</sup> Milena Doytcheva define etnicidade como um neologismo que surge pela primeira vez nos EUA para designar as reivindicações identitárias das populações minoritárias. Desde então, têm-se desenvolvido duas tendências no seio dos estudos étnicos: a que afirma que as tradições culturais exercem uma influência forte na organização das experiências individuais e dos comportamentos colectivos e a que privilegia uma análise sociopolítica da emergência das reivindicações identitárias.

Num sentido lato, o “étnico” designa, como já havia formulado Max Weber, a crença numa ascendência comum, quer se funde na religião, na origem, na raça ou na cultura (DOYTCHÉVA, Milena. *Le Multiculturalisme*. Paris: Éditions La Découverte, 2005.).

atitude de denúncia de uma nova elite política e económica<sup>171</sup> que, afastada definitivamente dos valores tradicionais, se entrega sem reservas ao gozo das mordomias que o poder e o dinheiro proporcionam. O estado da nação é apresentado através do prisma deformante da corrupção que se tornou, em muitos autores, uma obsessão temática, na denúncia do abuso do poder, do nepotismo, do arrivismo, do laxismo, do negocismo e de todas as formas de degradação política, moral e social. Estes tornam-se os temas recorrentes dos autores africanos, marcando uma modernidade que não é vista com bons olhos, por oposição a uma tradição idealizada. Em suma, tal como afirma Nora-Alexandra Kazi-Tani, “c’est en fait la «bâtardise» des temps nouveaux qui reste la principale cible des auteurs.”<sup>172</sup> E contra tamanho mal, a única solução parece ser, para muito desses escritores, a recriação da tradição e dos modos de vida que a imposição acrítica da modernidade desejou anular.

---

<sup>171</sup> A política assume um lugar central nas novas literaturas do continente africano, como podemos depreender das palavras de Denise Coussy: “Le **pouvoir** est (et reste), à ce jour, le thème premier de ces littératures et prend, au fil des ans, des colorations de plus en plus complexes.” (COUSSY, Denise. *La Littérature Africaine Moderne au Sud du Sahara*. Paris: Karthala, 2000, p.87.)

<sup>172</sup> KAZI-TANI, Nora-Alexandra. “Pour un Nouveau Discours Africain”. In DIOP, Samba. *Fictions Africaines et Postcolonialisme*. Paris: L’Harmattan, 2002, p.47.

## 2. Mia Couto: um percurso

“Creio que o verbo aqui a aplicar é o verbo *estar*: a pessoa está escritor, não é escritor – está escritor no sentido em que mantém uma relação com a vida que passa por essa necessidade imperiosa de escrever, de comunicar pela escrita; (...)”

Mia Couto<sup>1</sup>

Nascido, em 5 de Julho de 1955, António Emílio Leite Couto, filho de Maria de Jesus e de Fernando Couto, Mia Couto, nome que inventou para si próprio quando tinha dois para três anos<sup>2</sup>, contacta desde muito cedo, na sua cidade natal da Beira<sup>3</sup>, com as realidades que, anos mais tarde, constituirão temas recorrentes da sua escrita: o colonialismo, a relação entre culturas e o imaginário popular tradicional.

Com o pai, poeta, jornalista e divulgador cultural, Mia Couto, nas palavras de Fernanda Cavacas, “vai aprender a relatividade das coisas e o segredo escondido na aparência enganadora do real, o sonho e o sentimento de dúvida como forma de alicerçar certezas na vida e na crença no Homem”<sup>4</sup>, para além de estabelecer os primeiros laços com o mundo dos livros e da escrita<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> LABAN, Michel. *Moçambique – Encontro com Escritores*, Vol. III. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1998, p.1021.

<sup>2</sup> SEIXAS, Maria João. “Conversa com vista para... Mia Couto”. In *Pública* (02-01-2000).

<sup>3</sup> Sobre as suas memórias da Beira, vide COUTO, Mia. “Águas do meu princípio”. In *Pensatempos*. Lisboa: Caminho, 2005, pp.145-154.

<sup>4</sup> CAVACAS, Fernanda Maria. *Mia Couto: Um Moçambicano que Diz Moçambique em Português*. Tese de Doutoramento em Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2002, p.89.

<sup>5</sup> Mia Couto fala da influência do pai, Fernando Couto, sobre a sua formação enquanto homem e enquanto escritor em entrevista concedida a Nelson Saúte (SAÚTE, Nelson. *Os Habitantes da Memória. Entrevistas com Escritores Moçambicanos*. Praia – Mindelo: Embaixada de Portugal – Centro Cultural Português, 1998, p.225.).

Já com a mãe, Mia parece ter aprendido, sobretudo, o poder da imaginação e dos saberes tradicionais, o que leva Fernanda Cavacas a apontá-la como “a força geradora da criatividade coutista”<sup>6 7</sup>.

A sua infância é passada num ambiente de grande liberdade, num contacto muito próximo com a rua, permitido pela pacatez de uma cidade provinciana como era a Beira de então<sup>8</sup>, o que lhe proporcionou um contacto privilegiado com contextos sociais e culturais muito distintos: na escola e em casa, um mundo marcadamente europeu; na rua e nos bairros de caniço, o contacto com negros, indianos, chineses<sup>9</sup>, e desta convivência com o diferente nasce uma “consciencialização sociopolítica que vai orientar o jovem Mia na participação activa da construção de uma sociedade livre e mais justa para Moçambique e na aceitação plena dos modos de ser e estar de cada um dos grupos étnicos que compõem o mosaico cultural moçambicano.”<sup>10</sup>

A Beira onde nasceu e viveu até 1971 era uma cidade profundamente segregacionista<sup>11</sup>, facto que cedo despertou Mia Couto para as problemáticas do colonialismo e das relações entre as raças e as culturas. Mia, apesar de branco filho de colonos, não deixa de contactar de forma muito próxima com a população negra que vivia, como ele afirma, “do outro lado da rua”<sup>12</sup>, nas casas de caniço que sobreviviam ao

---

<sup>6</sup> CAVACAS, Fernanda Maria. *Mia Couto: Um Moçambicano que Diz Moçambique em Português*. Tese de Doutoramento em Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2002, p.90.

<sup>7</sup> Em entrevista a Fernanda Pratas, Mia Couto refere a importância dos pais na sua capacidade de cruzar com sucesso a escrita e a oralidade: “(...) eu acho que sou filho de um cruzamento feliz. O meu pai é poeta, um homem da escrita, profundamente urbano; a minha mãe, transmontana, é uma pessoa do universo da oralidade, com uma grande riqueza do ponto de vista da capacidade de contar histórias.” (PRATAS, Fernanda. “Entrevista: Mia Couto”. In *Revista Ler. Livros e Leitores*, nº55 (Verão 2002), p.53.)

<sup>8</sup> A propósito da Beira, recorda Mia Couto: “A minha terra natal era um lugar acanhado, onde o mundo chegava em segunda mão.” (COUTO, Mia. “Águas do meu princípio”. In *Pensatemplos*. Lisboa: Caminho, 2005, p.146.)

<sup>9</sup> É Mia Couto quem refere este contacto com culturas múltiplas, ao afirmar: “Na rua começava a África, em casa estava a Europa.” (CHABAL, Patrick. *Vozes Moçambicanas. Literatura e Nacionalidade*. Lisboa: Vega, 1994, p.276.)

<sup>10</sup> CAVACAS, Fernanda Maria. *Mia Couto: Um Moçambicano que Diz Moçambique em Português*. Tese de Doutoramento em Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2002, p.92.

<sup>11</sup> Num depoimento registado por Patrick Chabal, Mia recorda: “Era um ambiente muito racista, ao mesmo tempo que sucedia este contacto, ou talvez até por causa disso mesmo. Os brancos da Beira eram profundamente racistas. Quando eu saí da Beira para Lourenço Marques, em 1971, parecia-me que estava noutro país, porque na Beira havia quase *apartheid* em certas coisas. Não podiam entrar negros nos autocarros, só no banco de trás... Enfim, era muito agressivo. No Carnaval os filhos dos brancos vinham com paus e correntes bater nos negros...” (CHABAL, Patrick. *Vozes Moçambicanas. Literatura e Nacionalidade*. Lisboa: Vega, 1994, p.276.)

<sup>12</sup> CHABAL, Patrick. *Vozes Moçambicanas. Literatura e Nacionalidade*. Lisboa: Vega, 1994, pp.276.

alargamento da cidade de cimento<sup>13</sup>. Desse contacto guarda, ainda hoje, a referência, nomeadamente das histórias que os velhos que moravam perto da sua residência lhe contavam, plenas de encantamento.

Em 1971<sup>14</sup>, parte para Lourenço Marques para cursar Medicina na universidade local. Mas rapidamente os estudos são ultrapassados pelo fervilhar revolucionário que então se vivia e em que Mia Couto se envolve de alma e coração. Em 1974, adere à FRELIMO e troca definitivamente o curso de Medicina pela actividade de jornalista, que deveria durar um ano mas se prolongou por catorze, o que lhe proporcionou não só o contacto com uma nação que se ia construindo, mas também com a própria população, que aprende a observar e compreender. Passou, durante esse tempo, pela *Tribuna*, pela Agência de Informação Nacional, de que foi o director, pela revista *Tempo* e pelo jornal *Notícias*, de onde se demite em 1985, por não concordar com a linha editorial:

“Então pedi a demissão. Não gostava daquele jornalismo. Não era a militância, era a falta de lógica. Um dia as coisas eram assim, no outro dia já não eram assim... um dia devíamos fazer um editorial contra o *apartheid*, no outro dia era... «por que é que fizeram o artigo contra o *apartheid*? Agora há lá uma comissão nossa...» A gente nunca percebia... Durante o primeiro tempo havia uma integração, os directores dos jornais, dos órgãos de informação, participavam nas reuniões do comité central, conselho de ministros, e estavam dentro da situação.”<sup>15</sup>

Apesar de o seu trabalho como jornalista se inserir no movimento nacionalista que servia os interesses do poder, começam já a surgir, nas crónicas que escrevia no jornal *Notícias*, as primeiras notas dissonantes de um unanimismo militante e as primeiras manifestações de inovação linguística e temática:

---

<sup>13</sup> Mia recorda a tensão permanente entre estes dois mundos: “Os colonos bem desejavam empurrar os africanos para longe. Mas os negros ficavam sempre ali, do outro lado da rua. A minha cidade estava condenada a ser lugar de fronteira – entre o mar e o continente, entre a Europa e a África, entre o catolicismo e a religião dos antepassados.” (COUTO, Mia. “Águas do meu princípio”. In *Pensatempos*. Lisboa: Caminho, 2005, p.150.)

<sup>14</sup> No depoimento concedido a Patrick Chabal, Mia Couto diz que foi para Lourenço Marques em 1971 (CHABAL, Patrick. *Vozes Moçambicanas. Literatura e Nacionalidade*. Lisboa: Vega, 1994, p.276.), mas numa entrevista concedida a Michel Laban afirma que partiu para Lourenço Marques em 1972 (LABAN, Michel. *Moçambique – Encontro com Escritores*, Vol. III. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1998, p.1008.).

<sup>15</sup> CHABAL, Patrick. *Vozes Moçambicanas. Literatura e Nacionalidade*. Lisboa: Vega, 1994, pp.283-284.

“A missão de jornalista foi-lhe permitindo conhecer o país, assim como as suas gentes, fora do reduto das grandes cidades em que crescera. Porém confessamos que, a partir de certo momento, deixa de aceitar o jornalismo convencional e precisa de se afastar oficialmente, para demonstrar que nem só a reportagem e a notícia são informação.

(...)

Segundo ele próprio nos confessa, o jornalista Mia Couto passa por um processo de repúdio afectivo pela informação obediente ao modelo clássico e objectivo da notícia, processo esse que dá lugar ao desejo de um outro tipo de comunicação jornalística.

Lança-se, então, num jornalismo em que comunica, realmente, com o leitor moçambicano, na sua verdade psicológica que as andanças jornalísticas lhe tinham permitido observar nas suas mais profundas manifestações.”<sup>16 17</sup>

Em 1983, publica o seu primeiro livro, a colectânea de poemas *Raiz de Orvalho*, que, com o seu lirismo intimista, recusavam já a “concepção funcionária da arte”<sup>18</sup>, isto é, o carácter empenhado e panfletário da literatura que se fazia em Moçambique<sup>19</sup>.

Mil novecentos e oitenta e cinco é o ano do regresso à universidade, desta feita para cursar Biologia<sup>20</sup>. Um ano mais tarde publica *Vozes Anoitecidas (VA)*, colectânea de oito

---

<sup>16</sup> ANGIUS, Fernanda e ANGIUS, Matteo. *O Desanoitecer da Palavra*. Praia – Mindelo: Embaixada de Portugal – Centro Cultural Português, 1998, pp.26-27.

<sup>17</sup> A atitude de Mia Couto em relação ao jornalismo é algo ambígua, pois, se, por um lado, ele lhe permite estar “próximo da vida, dos lugares onde ela acontece”, por outro lado, não promove uma análise aprofundada desses acontecimentos, nem se apercebe que é precisamente nos lugares que não são notícia, “onde ocorrem vagarosos silêncios”, que a vida, de facto, acontece. (Vide SAÚTE, Nelson. *Os Habitantes da Memória. Entrevistas com Escritores Moçambicanos*. Praia – Mindelo: Embaixada de Portugal – Centro Cultural Português, 1998, p.227.)

<sup>18</sup> SAÚTE, Nelson. *Os Habitantes da Memória. Entrevistas com Escritores Moçambicanos*. Praia – Mindelo: Embaixada de Portugal – Centro Cultural Português, 1998, p.226.

<sup>19</sup> Sobre *Raiz de Orvalho*, Mia Couto afirma: “Depois, em 83, publiquei o meu primeiro livro. Como uma espécie de contestação contra o domínio absoluto da poesia militante, panfletária. Para se ser revolucionário era preciso falar de marxismo, nos operários, e eu resolvi fazer um livro de poesia íntima, intimista, lírico.” (CHABAL, Patrick. *Vozes Moçambicanas. Literatura e Nacionalidade*. Lisboa: Vega, 1994, pp.286-287.) O escritor reafirma esta ideia em entrevista concedida a Michel Laban e inserta na obra *Moçambique – Encontro com Escritores*, Vol. III. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1998, p.1000.

<sup>20</sup> Fernanda Cavacas estabelece uma relação íntima entre as actividades desenvolvidas por Mia Couto como biólogo e a sua produção literária: “Aliás, é como biólogo que ele contacta populações e (re)aprende a genuinidade de comunidades não urbanas que ainda vivem segundo as tradições dos antepassados e delas lhe vão dando conta. É um movimento circular este: o escritor «alimenta-se» das vivências do biólogo e o biólogo prepara-se para novas vivências através da imaginação do escritor.” (CAVACAS, Fernanda Maria. *Mia Couto: Um Moçambicano que Diz Moçambique em Português*. Tese de Doutoramento em Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2002, p.107.)



contos<sup>21</sup> que marcou em absoluto um momento de mudança na literatura moçambicana, apesar de ter gerado grande polémica, nomeadamente pela inventividade linguística.

“Depois, em 85, comecei a ouvir umas histórias que vinham ligadas à guerra, como aquela história da baleia no «As baleias de Quissico»... e pensei que havia de haver uma maneira de contar aquelas histórias, mantendo a graça e a agilidade das pessoas que mas contavam e publiquei numa revista esses primeiros contos. As pessoas encorajaram-me bastante, dizendo que eu afinal era mais um contista do que um poeta<sup>22</sup>. E então continuei assim a fazer algumas histórias.”<sup>23 24</sup>

Abre-se, então, a literatura a essas vozes anoitecidas, vozes de sangue numa nação dilacerada pela guerra que mata o sonho mas que não eliminou a ancestral prática de

---

O próprio Mia referira já, numa entrevista concedida a Michel Laban, que uma das razões que o haviam levado a escolher o curso de Biologia fora precisamente a possibilidade que ele lhe oferecia de trabalhar nas zonas rurais onde poderia recolher inspiração e elementos para as suas histórias. (LABAN, Michel. *Moçambique – Encontro com Escritores*, Vol. III. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1998, p.1032.)

Em Setembro de 2004, numa comunicação apresentada no I Encontro de Biólogos da Comunidade dos Países da Língua Portuguesa, Mia Couto volta a referir a importância que a Biologia tem assumido no seu percurso como escritor: “Esta nossa ciência me ajudou a entender outras linguagens, a fala das árvores, a fala dos que não falam. A Biologia me serviu de ponte para outros saberes. Com ela entendi a Vida como uma história, uma narrativa perpétua que se escreve não em letras mas em vidas.

A Biologia me alimentou a escrita literária como se fosse um desses velhos contadores não de histórias mas de sabedorias. E reconheci lições que já nos tinham sido passadas quando ainda não tínhamos sido dados à luz.” (COUTO, Mia. “Os sete pecados de uma ciência pura”. In *Pensatempos*. Lisboa: Caminho, 2005, pp.123-124.)

<sup>21</sup> Da edição moçambicana constam oito contos. A edição portuguesa, no entanto, inclui mais quatro contos.

<sup>22</sup> Mia Couto recusa esta distinção e classificação do seu trabalho: “Eu não gosto de me classificar como escritor porque qualquer dessas classificações cortam as outras ligações.” (CHABAL, Patrick. *Vozes Moçambicanas. Literatura e Nacionalidade*. Lisboa: Vega, 1994, p.287.); “Não aceito muito bem a fronteira de géneros. Eu sou da poesia.” (GOMES, Kathleen. “Eu sou da poesia.”. In *Público* (20-11-1999), *Leituras*, p.5.); “(...) nem sequer acredito na fronteira entre poesia e prosa.” (SAÚTE, Nelson. *Os Habitantes da Memória. Entrevistas com Escritores Moçambicanos*. Praia – Mindelo: Embaixada de Portugal – Centro Cultural Português, 1998, p.228.); “Provavelmente eu poderei regressar à poesia, ou me manter na prosa – embora não goste desta divisão, muito arbitrária, entre prosa e poesia; há poesia em verso e poesia em prosa. Da mesma maneira que me atrai estar a trabalhar na desobediência da norma, também, eventualmente, me atrai trabalhar na desobediência dos géneros literários.” (LABAN, Michel. *Moçambique – Encontro com Escritores*, Vol. III. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1998, p.1021.)

<sup>23</sup> CHABAL, Patrick. *Vozes Moçambicanas. Literatura e Nacionalidade*. Lisboa: Vega, 1994, p.287.

<sup>24</sup> De certa forma, Mia Couto justifica a sua viragem para a prosa pela necessidade de “procurar o país real, esgravatar no chão do quotidiano e talvez a prosa seja instrumento mais apropriado para essa procura.” (SAÚTE, Nelson. *Os Habitantes da Memória. Entrevistas com Escritores Moçambicanos*. Praia – Mindelo: Embaixada de Portugal – Centro Cultural Português, 1998, p.228.) No entanto, não vira as costas à poesia que emerge a todo o momento nas suas narrativas, até porque, como ele afirma, “a escrita exige sempre a poesia. E a poesia é um outro modo de pensar que está para além da lógica que a escola e o mundo moderno nos ensinam. É uma outra janela que se abre para estarmos outro olhar sobre as coisas e as criaturas. Sem a arrogância de as tentarmos entender. Apenas com a ilusória tentativa de nos tornarmos irmãos do universo.” (COUTO, Mia. “A impotência da grande potência”. In *Pensatempos*. Lisboa: Caminho, 2005, pp.45-46.)

contar histórias intemporais em que se cruzam um imaginário povoado de maravilhoso e magia e um quotidiano feito de sabedorias outras que não as impostas pela ciência e pela tecnologia. Os doze contos que a edição portuguesa traz a lume expõem à luz do dia essas vozes que permanecem “num estado de vigília latente”, de espera nocturna por uma “madrugada que as faça despertar”<sup>25</sup>. E essa madrugada é, nas palavras de Mia Couto, constituída pelos diversos mundos que fazem a nação moçambicana, que convivem por vezes harmoniosamente, por vezes conflituosamente, “numa comunhão de diferentes tempos, de diferentes séculos”. Desse convívio vai nascer o “desanoitecer”<sup>26</sup> destas vozes que vivem uma letargia temporária, ditada pelas circunstâncias, de que só podem despertar pela “via da poesia, da recriação literária.”<sup>27</sup>

E esse convívio, essa comunhão vai nascer da fusão entre a oralidade e a escrita, entre a tradição africana e os valores ocidentais que se configuram, em *Vozes Anoitecidas*, no próprio discurso narrativo pelo cruzamento de várias vozes: a do narrador e as das personagens, que partilham a autoria do que é narrado, pois, como afirma Mia Couto, no “Texto de abertura”, o seu processo de criação literária nasce das vozes que se escutam e que se trabalham na ficção:

“Estas histórias desadormeceram em mim sempre a partir de qualquer coisa acontecida de verdade mas que me foi contada como se tivesse ocorrido na outra margem do mundo. Na travessia dessa fronteira de sombra escutei vozes que vazaram o sol. Outras foram asas no meu voo de escrever. A umas e a outras dedico este desejo de contar e de inventar.” (VA, p.19)

Não admira, por isso, que o discurso do narrador e as falas das personagens se fundam, formando, como afirma Maria Lúcia Lepecki, uma “superfície contínua” e “uma amálgama” em que “todas as vozes se juntam numa só e partilham a experiência do *contar*

---

<sup>25</sup> LABAN, Michel. *Moçambique – Encontro com Escritores*, Vol. III. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1998, p.1017.

<sup>26</sup> Fernanda e Matteo Angius apontam como principal objectivo da obra de Mia Couto, “o desanoitecer da palavra que, trazida à luz do dia, passe a colocar em cena os protagonistas de uma História – a de Moçambique.” (ANGIUS, Fernanda e ANGIUS, Matteo. *O Desanoitecer da Palavra*. Praia – Mindelo: Embaixada de Portugal – Centro Cultural Português, 1998, p.29.)

<sup>27</sup> LABAN, Michel. *Moçambique – Encontro com Escritores*, Vol. III. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1998, p.1017.

e do *reflectir* sobre o contado.”<sup>28</sup> O narrador confere, assim, às vozes anoitecidas a visibilidade que lhes tem sido negada<sup>29</sup> e que vai ser recuperada pela escrita. Oralidade e escrita confundem-se nestas narrativas onde, no entanto, as diferentes vozes mantêm a sua identidade, como se encontra bem patente nos comentários que o narrador vai fazendo:

“O Patanhoca foi ele que matou a china Mississe, dona da cantina de Muchatazina. Agora, a razão que lhe fez matar, não sei. Falam muita coisa, cada qual conforme. Perguntei, fui respondido. Vou contar a estória. Nem isso, pedaços de estória. Pedaços rasgados como as nossas vidas. Juntamos os bocados mas nunca completa.

Uns dizem foi ninguém que matou. Assim mesmo, morreu dentro do seu corpo, razões de sangue. Outros chegaram de ver as feridas onde o veneno deu entrada na falecida.” (“Patanhoca, o cobreiro apaixonado”, VA, p.155)

Aliás, *Vozes Anoitecidas* nasce da recuperação da ligação de Mia às histórias que, na sua Beira natal, lhe eram contadas “pelos velhos e pelas pessoas que pertenciam a esse mundo, que transportavam esse outro imaginário”<sup>30</sup> que tanto o marcou<sup>31</sup>. E são essas personagens, caracterizadas pela complexidade e pela diversidade, que vão povoar os contos de *Vozes Anoitecidas*, marcando-os com as suas idiossincrasias, as suas concepções da vida e da morte (“A fogueira” e “Afimal, Carlota Gentina não chegou de voar?”), a sua relação visceral com a terra (“De como o velho Jossias foi salvo das águas”), com a sua capacidade de, apesar de tudo, olhar para o mundo com os olhos do sonho e do sagrado (“O dia em que explodiu Mabata-bata”, “os pássaros de Deus”, “As baleias de Quissico”).

---

<sup>28</sup> LEPECKI, Maria Lúcia. “Mia Couto. *Vozes Anoitecidas*, o acordar”. In *Sobreimpressões. Estudos de Literatura Portuguesa e Africana*. Lisboa: Caminho, 1988, p.178.

<sup>29</sup> A propósito da condição periférica e de esquecimento a que está votada grande parte da população moçambicana, afirma Mia Couto, em comunicação de 2003: “O que se passa, e isso parece inevitável, é que estamos criando cidadanias diversas dentro de Moçambique. E existem várias categorias: há os urbanos, moradores da cidade alta, esses que foram mais vezes a Nelspruit que aos arredores da sua própria cidade. Depois, há uns que moram na periferia, os da chamada cidade baixa. E há ainda os rurais, os que são uma espécie de imagem desfocada do retrato nacional. Essa gente parece condenada a não ter rosto e a falar pela voz de outros.” (COUTO, Mia. “A fronteira da cultura”. In *Pensatemplos*. Lisboa: Caminho, 2005, p.10.)

<sup>30</sup> LABAN, Michel. *Moçambique – Encontro com Escritores*, Vol. III. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1998, p.1011.

<sup>31</sup> A propósito desses velhos contadores de histórias, diz Mia Couto: “Eles me traziam o encantamento de um momento sagrado. Filho de um poeta ateu, aquela era a minha missa, aquele era o recado do divino.” (COUTO, Mia. “Águas do meu princípio”. In *Pensatemplos*. Lisboa: Caminho, 2005, p.150.)

O conto vai ser uma constante na obra coutista<sup>32</sup>, retomada em *Cada Homem É uma Raça* (CHR) (1990), *Estórias Abensonhadas* (EA) (1994), *Contos do Nascer da Terra* (CNT) (1997), *Na Berma de Nenhuma Estrada e Outros Contos* (BNE) (2001) e *O Fio das Missangas* (2004), a que se acrescenta uma colectânea de crónicas – *Cronicando* (C) (1991) – em que, como afirma Fernanda Cavacas, “o escritor ultrapassa largamente a crónica jornalística<sup>33</sup> utilizando recursos literários na recriação do real de que parte na busca da estória poeticamente sentida e contada à maneira do *griot* africano.”<sup>34</sup>

As suas colectâneas de contos são compostas por verdadeiros frescos da realidade e do ser moçambicano, flagrantes de um quotidiano que se faz de miséria, sofrimento e morte (“A menina de futuro torcido” (VA, pp.143-151), “O apocalipse privado do tio Geguê” (CHR, pp.25-45), “O poente da bandeira” (VA, pp.69-73), “O não desaparecimento de Maria Sombrinha” (CNT, pp.11-16), “O menino no sapatinho” (BNE, pp.13-16)), mas também de sonho, delírio e crença (“Os pássaros de Deus” (VA, pp.55-

---

<sup>32</sup> Sobre a recorrência do conto em Mia Couto e em muitos outros escritores moçambicanos, diz Francisco Noa: “A dominante opção pela narrativa curta (o conto) releva a síndrome desta mesma literatura: a titubeante existência do género romanesco. Circunstâncias intrínsecas e conjunturais variadas desde a incontornável tradição oral veiculada nas diferentes línguas nacionais, passando pela múltipla e complexa formação linguística do escritor moçambicano inibirão, provavelmente, longas aventuras numa língua que, por mais nacionalizada, não deixa de levantar embaraços.” (NOA, Francisco. “Prosa Moçambicana ou as Falas Resgatadas”. In *A Escrita Infinita*. Maputo: Livraria Universitária – Universidade Eduardo Mondlane, 1998, p.59.) Já para Ana Mafalda Leite, a fortuna do conto entre os escritores moçambicanos prende-se com outras razões, como a importância da arte de narrar oral, que transforma a história num pretexto para a conversa e se institui como exemplo; a relação muito estreita dos escritores moçambicanos com o jornalismo; e ainda o constante e acelerado processo de transformação que a realidade social, política e cultural moçambicana tem vindo a sofrer e que torna o conto, na opinião daquela estudiosa, “a prática narrativa mais adequada, tendo em conta os seus estreitos laços com a oralidade, mais acessível à edição e à leitura, e ainda, muitas vezes, à representação teatral.” (LEITE, Ana Mafalda. “Em torno de modelos no romance moçambicano: um romance, conto por conto, ou um conto como um romance”. In *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*. Lisboa: Edições Colibri, 2003, p.90.)

No que diz respeito à preferência de Mia pelo conto, é o próprio autor quem nos esclarece: “O conto é feito de pinceladas. É um quadro sem moldura, o início inacabado de uma história que nunca termina. O conto não segue vidas inteiras. É uma iluminação súbita sobre essas vidas. Um instante, um relâmpago. O mais importante não é o que revela mas o que sugere, fazendo nascer a curiosidade cúmplice de quem lê. No conto o que vale não é tanto o enredo mas o surpreender em flagrante a alma humana. No conto (...) o mais importante não é o seu conteúdo literário mas a forma como ele nos comove e nos ensina a entender não através do raciocínio mas do sentimento (será que existem estas categorias, assim separadas?).” (COUTO, Mia. Uma palavra sem conselho e um conselho sem palavras”. In *Pensatempos*. Lisboa: Caminho, 2005, p.46.)

Para um estudo aprofundado do conto na literatura moçambicana, vide AFONSO, Maria Fernanda. *O Conto Moçambicano. Escritas Pós-coloniais*. Lisboa: Caminho, 2004.

<sup>33</sup> Aliás, é o próprio Mia Couto quem afirma o carácter literário das crónicas que escreve: “[O *Cronicando* é] sobretudo uma colecção de crónicas que foram publicadas no jornal – crónicas que eu sempre quis que fossem mais literárias do que jornalísticas -, (...)” (LABAN, Michel. *Moçambique – Encontro com Escritores*, Vol. III. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1998, p.1016.)

<sup>34</sup> CAVACAS, Fernanda Maria. *Mia Couto: Um Moçambicano que Diz Moçambique em Português*. Tese de Doutoramento em Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2002, p.100.

64), “As baleias de Quissico” (VA, pp.107-118), “O cachimbo de Felizbento” (EA, pp.63-68), “Bartolominha e o pelicano” (BNE, pp.21-24)). Por eles perpassam retratos de mulheres sós e infelizes (“A Rosa Caramela” (CHR, pp.11-24), “Rosalinda, a nenhuma” (CHR, pp.47-57), “Fosforescências” (BNE, pp.25-28)); de crianças sofridas e “sonhadeiras” (“O dia em que explodiu Mabata-bata” (VA, pp.45-54), “O embondeiro que sonhava pássaros” (CHR, pp.59-71), “As flores de Novidade” (EA, pp.19-25), “O coração do menino e o menino do coração” (CNT, pp.239-243), “O moço não mental” (BNE, pp.43-46)); de velhos que teimam em ver o mundo com os olhos da fantasia e de uma sabedoria ancestral (“De como o velho Jossias foi salvo das águas” (VA, pp.119-129), “Nas águas do tempo” (EA, pp.11-17); “Noventa e três” (EA, pp.75-80), “Governados pelos mortos” (CNT, pp.113-117), “As revelações do falecido” (BNE, pp.93-97)); dos muitos tipos e povos que constroem o mosaico moçambicano (“De como se vazou a vida de Ascolino do Perpétuo Socorro” (VA, pp.65-82), “Patanhoca, o cobreiro apaixonado” (VA, pp.153-169), “Sapatos de tacão alto” (EA, pp.109-114), “A filha da solidão” (CNT, pp.43-49); “A carteira de crocodilo” (CNT, pp.99-103); “Os gatos voadores” (BNE, pp.145-149)).

Além das colectâneas de contos, Mia Couto publicou, igualmente, cinco romances – *Terra Sonâmbula* (TS) (1992), *A Varanda do Frangipani* (VF) (1996), *Vinte e Zinco* (VZ) (1999), *O Último Voo do Flamingo* (UVF) (2000) e *Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra* (RCT) (2002) –, duas novelas – *Mar Me Quer* (MMQ) (2000) e *A Chuva Pasmada* (2004) –, uma narrativa infantil – *O Gato e o Escuro* (2001) – e uma colectânea de textos de opinião – *Pensatempos* (2005).

Para além da publicação das obras acima referidas, há ainda que realçar a participação de Mia Couto em periódicos nacionais e estrangeiros e ainda a sua colaboração com o teatro, nomeadamente com o Grupo Teatral Mutumbela Gogo.

Em todo o seu trabalho evidencia-se a vontade de “contar aos outros as estórias das suas gentes – as gentes que fazem parte/ farão parte de um país em construção”<sup>35</sup>, tarefa essa que se reveste de particular dificuldade quando essas estórias, plenas da riqueza criadora da oralidade, são narradas numa língua europeia, necessariamente sujeita a uma apropriação, feita de mutações e adaptações, que a tornem “africana”, até porque, “as

---

<sup>35</sup> CAVACAS, Fernanda Maria. *Mia Couto: Um Moçambicano que Diz Moçambique em Português*. Tese de Doutoramento em Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2002, p.107.

peessoas todas já estão falando outro português, há toda uma corrente de imagens, lindas, que as pessoas já estão fazendo, na rua”<sup>36</sup> e a literatura não pode ignorar esse facto<sup>37</sup>.

A sua convicção de que essas histórias exigiam uma escrita outra manifesta-se, aliás, desde a génese de *Vozes Anotadas*, pois, como afirma Mia Couto:

“(…) à medida que eu ia fazendo, eu me apercebi que não podia usar o português clássico, a norma portuguesa, para contar a história com toda a carga poética que ela tinha. Era preciso recriar uma linguagem que trouxesse aquele ambiente de magia em que a história me foi contada. E aí comecei essa experiência e, interessadamente, eu fui de repente projectado para a infância, (...), em que os tais velhos contavam as tais histórias. Naquele momento em que eles contavam a história havia uma coisa quase religiosa, um sentimento de fascínio, de magia, em que de repente o mundo deixava de existir e aqueles sujeitos se transformavam em deuses. Era impossível tu não acreditares, tu não estares completamente presente e preso naquela fantasia que eles criavam.”<sup>38</sup>

É esta dimensão sagrada, religiosa do acto de contar histórias, nascida da magia da palavra dita, mas também do canto e da dança que a acompanham, que Mia Couto tenta, na sua escrita, reproduzir, num acto de (re)criação linguística que revela essa dimensão mágica:

“E eu pensei: seria necessário transportar para o domínio da escrita, do papel, este ambiente mágico que esses contadores de histórias criam. E isso só é possível através de, número um, a poesia e, número dois, uma linguagem que utilize este jogo de dança e de teatro que eles faziam. Então foi aí que eu comecei, de facto, a experimentar os limites da própria língua e a transgredir no sentido de criar um espaço de magia.”<sup>39</sup>

---

<sup>36</sup> CHABAL, Patrick. *Vozes Moçambicanas. Literatura e Moçambicanidade*. Lisboa: Vega, 1994, p.290.

<sup>37</sup> Sobre a importância da língua portuguesa no desenvolvimento da literatura moçambicana, Mia Couto manifesta-se na entrevista concedida a Nelson Saúte. Apesar de assinalar que a língua portuguesa é essencial para que uma obra seja partilhada por todos os moçambicanos, Mia Couto não deixa, no entanto, de realçar que é preciso não perder de vista que os escritores terão que escrever no “nosso português”, aquele que rompeu com o “estatuto de oficialidade para se tornar numa língua de expressão plena, de tradução da intimidade”, no fundo, aquele que nasce de um processo em que os moçambicanos são “co-produtores do idioma segundo”. (SAÚTE, Nelson. *Os Habitantes da Memória. Entrevistas com Escritores Moçambicanos*. Praia – Mindelo: Embaixada de Portugal – Centro Cultural Português, 1998, p.231.)

<sup>38</sup> LABAN, Michel. *Moçambique – Encontro com Escritores*, Vol. III. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1998, pp.1015-1016.

<sup>39</sup> LABAN, Michel. *Moçambique – Encontro com Escritores*, Vol. III. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1998, p.1016.

Com *Cada Homem É uma Raça*<sup>40</sup> e *Cronicando*<sup>41</sup> Mia Couto continua o trabalho de labor da palavra<sup>42 43</sup>, no primeiro caso com a preocupação centrada na “maneira como estava a contar” e, no segundo caso, levando, em muitos textos, ao extremo “esta possibilidade de jogo, experimentação e recriação, não diria da língua portuguesa, mas de uma língua que afinal às vezes é só minha, da qual eu tenho que assumir a responsabilidade”<sup>44 45</sup>, mas que é também uma tentativa “de chegar ao leitor através de uma linguagem próxima da vida quotidiana, tocando nos seus tiques e marcas caracterizantes”<sup>46</sup>.

---

<sup>40</sup> “Como escritor, a Nação que me interessa é a alma humana. Escrevi um livro a que chamei *Cada Homem É uma Raça*. Agora, vos posso dizer: cada pessoa é uma nação. (...)” (COUTO, Mia. “Uma cidadania à procura da sua cidade”. In *Pensatempos*. Lisboa: Caminho, 2005, p.96.)

<sup>41</sup> A propósito de *Cronicando*, escreve José Eduardo Agualusa: “Moçambique está quase inteiro neste volume de crónicas, com o esplendor do seu sol e o riso e a ternura do seu povo. E com a guerra, claro, e todo o sofrimento do mundo. Porém, mesmo quando se aventura a viajar pelas paisagens mais sombrias do seu país, o jovem escritor moçambicano é capaz de nos fazer descobrir razões de esperança. (...) entre a crónica e o conto, Mia Couto junta as margens e mistura as águas, construindo um livro profundamente lúdico, onde é possível escutar o rumor de algum do melhor realismo latino-americano, a voz tutelar de Borges e, sobretudo, sempre, em todo o lado, o palpitante de um coração moçambicano.” (AGUALUSA, José Eduardo. “*Cronicando*. Mia Couto, “Pensageiro” de Moçambique”. In *Público* (08-07-1991).)

<sup>42</sup> Aliás, é sobretudo nos textos narrativos mais curtos que Mia se espraia na experimentação das palavras e não tanto nos romances, onde, como ele afirma, pretende “contar uma história. E quem conta uma história não está muito preocupado com esse tipo de coisas. Por isso é que eu quero fazer um texto mais económico.” (LABAN, Michel. *Moçambique – Encontro com Escritores*, Vol. III. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1998, p.1040.)

<sup>43</sup> Sobre *Cada Homem é uma Raça*, afirma Maria Lúcia Lepecki: “Um primeiro espaço de ruptura-união na escrita de *Cada Homem é uma Raça* faz conviver o conto erudito com o conto popular e com a parábola. Por via desta última, eminentemente transladora de sentidos (e, como tal, tributária do mistério da palavra enquanto capaz de se ultrapassar), ficam as histórias como “em todo o tempo ainda nascentes”. E ficam os “nascimentos” na dependência do desejo e do critério interpretativo do leitor. O segundo espaço de ruptura-união problematiza a relação entre palavras com função narrativa propriamente dita e palavras de função poética, por um lado, e função reflexiva por outro. (...) Mais que um pensamento organizado ela surge de um pensamento *organizante, processual*, a cujo *assumir* de corpo o leitor assiste. Porque testemunhamos o nascer do verbo, porque assistimos à constituição de um espaço onde as verdades (“histórias”) são evidências e mistérios, segredos e partilhas, ditos e interditos, respostas encontradas e perguntas lançadas para um tempo *por vir*, (...).” (LEPECKI, Maria Lúcia. “Segundas histórias do escritor Mia Couto”. In *Diário de Notícias*, “Revista de Livros” (06-01-1991), p.8.)

<sup>44</sup> LABAN, Michel. *Moçambique – Encontro com Escritores*, Vol. III. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1998, p.1016.

<sup>45</sup> Aliás, Mia Couto faz questão de frisar que não pretende reproduzir a forma como as pessoas falam, mas sim dar asas à sua liberdade de criação, que, no entanto, vai buscar frequentemente ao português que se fala nas ruas a sua fonte: “É evidente que eu, como te disse, não quero reproduzir, é qualquer coisa mais do que isso. (...)”

(...) Há palavras e expressões e construções que são minhas, que tu não vais encontrar na rua. Mas, em alguns casos, elas são inspiradas nestes processos que te disse, de distorção, de ductilidade que é imposta à língua portuguesa.” (LABAN, Michel. *Moçambique – Encontro com Escritores*, Vol. III. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1998, p.1018.)

<sup>46</sup> ANGIUS, Fernanda e ANGIUS, Matteo. *O Desanoitecer da Palavra*. Praia – Mindelo: Embaixada de Portugal – Centro Cultural Português, 1998, p.25.

Aliás, foi precisamente esse trabalho de remanejamento da língua que determinou, no início da sua carreira, a polémica<sup>47</sup> e a incompreensão, motivadas não só pela inovação linguística que marca o seu trabalho, mas também pela sua condição de escritor branco<sup>48</sup> escrevendo sobre Moçambique<sup>49</sup>, essa condição periférica que, para o autor, é, no entanto, vantajosa, como afirma no pequeno auto-retrato que de si fez no *Jornal de Letras*:

“Como outros brancos nascidos e criados em África, sou um ser de fronteira. Como todos os passadores de fronteira, aprendi a contornar as imposições dos polícias da identidade. (...) Dou-me bem com essa dualidade, sou um impuro que descobre nessa sujidade a sua primeira fonte de aprendizagem. Para melhor sublinhar a minha condição periférica, eu deveria acrescentar: sou um escritor africano, branco e de língua portuguesa. Porque o idioma estabelece o meu território preferencial de mestiçagem, o lugar da reinvenção de mim. Preciso inscrever na língua do meu lado português a marca da minha individualidade africana. Preciso tecer um tecido africano e só sei fazer usando panos e linhas europeias. O gesto de bordar me ensina que estou inventado numa outra ordem e nessa ordem esses valores iniciais de nacionalidade já pouco importam.”<sup>50</sup>

---

<sup>47</sup> Às críticas respondeu Mia Couto com a crónica “Escrevências desinventadas”, publicada no jornal *Notícias* e, mais tarde em *Cronicando* (COUTO, Mia. *Cronicando*. Lisboa: Caminho, 1996 (3ª. Edição), pp.163-165.), onde afirma, com ironia, o primado da liberdade da criação e da imaginação sobre todos os espartilhos que lhe querem impor:

“Afinal das contas, quem imagina é porque não se conforma com o real estado da realidade. E nós devemos estar para a realidade como um tijolo está para a parede: a linha certa, a aresta medida. Entijole-se o homem com tendência a imaginescências.” Mas o facto é que “a vida é uma grande fábrica de imagineiros e há muita estrada para poucos postos vigilentos.”

<sup>48</sup> Recordamos, a propósito, a figura do “native informant” de Spivak, definido precisamente como um híbrido metropolitano (SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *A Critique of Postcolonial Reason. Towards a History of the Vanishing Present*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 1999 e SPIVAK, Gayatri Chakravorty. “The problem of Cultural self-representation”. In *The Post-colonial Critic. Interviews, Strategies, Dialogues*. New York & London: Routledge, 1990, pp.50-58).

<sup>49</sup> Mia Couto refere, a propósito da discussão sobre a moçambicanidade, que esta se encontra frequentemente toldada pelo complexo racial: “A razão, dizia o Khosa, está apenas na cor da pele. Afinal, os juízes da moçambicanidade ficam-se pela questão de saber se é branco, mulato ou negro. No caso de se ser branco haverá uma série de credenciais a apresentar: onde nasceu? Onde viveu? Que convívio teve com as massas? Eu próprio fui sujeito a um processo mais ou menos parecido quando alguém, escrevendo num jornal, propunha que fosse um tempo para as aldeias comunais. Quer dizer, existe um processo de purificação, uma espécie de penitência que está reservada aos não negros.” (SAÚTE, Nelson. *Os Habitantes da Memória. Entrevistas com Escritores Moçambicanos*. Praia – Mindelo: Embaixada de Portugal – Centro Cultural Português, 1998, p.233.)

<sup>50</sup> COUTO, Mia. “Auto-retratos: O gato e o novelo”. In *Jornal de Letras* (08-10-1997), p.59.



E é precisamente desta afirmação da sua condição múltipla, desta permanente mestiçagem<sup>51</sup> que nasce a riqueza de Mia Couto, que permite vê-lo hoje como um “ensinador de moçambicanidade”<sup>52</sup>, apesar de ele se distanciar de alguma maneira dessa problemática, a seus olhos, aliás, já demasiado gasta, pelo menos quando vista de uma certa perspectiva<sup>53</sup>. Ele é, nas suas próprias palavras, “o estrangeiro que tem a vantagem de estar sempre um bocado de fora e assim poder deslumbrar-se e descobrir”<sup>54</sup>, para além de poder analisar os fenómenos com uma lucidez que lhe é proporcionada pelo distanciamento.

E essa lucidez e distanciamento crítico encontram-se bem patentes nos contos “O apocalipse privado do tio Geguê” (*CHR*, pp.25-45) e “Os mastros do Paralém” (*CHR*, pp.163-185), visões desencantadas de uma nação que se sonhou, mas que foi traída por aqueles que se deixaram corromper pelo poder e que, assim, destruíram a utopia:

“Então, sobre o horizonte todo vermelho, os dois irmãos viram, no mastro da administração, se erguer uma bandeira. Flor da plantação de fogo, o pano fugia da sua própria imagem. Pensando ser do fumo, os meninos enxugaram os olhos. Mas a bandeira se confirmava, em prodígio de estrela, mostrando que o destino de um sol é nunca ser olhado.” (“Os mastros do Paralém”, *CHR*, p.185)

Phillip Rothwell destaca precisamente a mestiçagem e a contradição experimentadas por Mia Couto como o seu traço identitário, colocando-o nas margens da

---

<sup>51</sup> Esta mestiçagem fora, aliás, já afirmada alguns anos antes no depoimento recolhido por Patrick Chabal, em *Vozes Moçambicanas*: “Eu não reivindico que sou um africano completo. Não, eu sou uma pessoa misturada, eu sou moçambicano mas com toda essa carga de diversidade, eu não estou mascarado de negro, não tenho tribo. Se para se ser moçambicano é preciso ter uma tribo, então eu não sou. Mas para ser moçambicano é preciso ter outra coisa, que é aquilo que está escrito pela Frelimo, etc., então eu posso sê-lo sem complexos. Mas não acho que é uma coisa que eu serei ou não por eu reclamar. Não, nesse debate eu não entro.” (CHABAL, Patrick. *Vozes Moçambicanas. Literatura e Nacionalidade*. Lisboa: Vega, 1994, p.289.) Vide, igualmente, SAÚTE, Nelson. *Os Habitantes da Memória. Entrevistas com Escritores Moçambicanos*. Praia – Mindelo: Embaixada de Portugal – Centro Cultural Português, 1998, p.233.

<sup>52</sup> Expressão da autoria de Pascoal Mocumbi no lançamento do romance *O Último Voo do Flamingo* e citada por CAVACAS, Fernanda Maria. *Mia Couto: Um Moçambicano que Diz Moçambique em Português*. Tese de Doutoramento em Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2002, p.112.

<sup>53</sup> A propósito da questão da moçambicanidade, afirma Mia Couto: “O debate sobre a moçambicanidade... acho que se devia tentar fazer outros debates diferentes, desse já está tudo dito, eu acho que é andar à volta dum cadáver...” (CHABAL, Patrick. *Vozes Moçambicanas. Literatura e Nacionalidade*. Lisboa: Vega, 1994, p.287.)

<sup>54</sup> PATRAQUIM, Luís Carlos. “Mia Couto. O vendedor de pássaros”. In *Diário de Lisboa* (10-05-1990), p.4L e 5L.

própria margem, o que não o impediu de ser o maior representante da literatura moçambicana contemporânea:

“Mia Couto is very problematic. As Fernando Dacosta points out, he is a contradiction in terms. While he is widely acclaimed as a Mozambican writer, his mother-tongue, his cultural heritage and most of his readership come from Portugal. Yet he cannot be considered to be Portuguese. In a sense, he lies on the margin of a margin. At once he belongs by a process of mutual adoption, and does not belong to the formerly colonized community. It may be this paradox which enables him to write as he does, with scant regard for grammatical rules and established paradigms. It is ironic that from this position of double marginality he has come to occupy a position in the mainstream of contemporary lusophone literature.”<sup>55</sup>

Mia Couto é, de facto, hoje, o nome mais reconhecido da literatura moçambicana. No entanto, esse reconhecimento aconteceu primeiramente, como com muitos outros escritores africanos, no exterior, nomeadamente em Portugal e no Brasil<sup>56</sup>, o que poderá ser uma consequência dessa mesma mestiçagem que o torna, ao mesmo tempo, nacional e universal.

E é dessa posição, simultaneamente interior e exterior, que Mia vai olhar para as várias culturas e crenças que se cruzam no espaço moçambicano, para esse “mosaico, não tanto de raças, mas de culturas, das culturas que estão a marcar parte de uma coisa que é ainda só um projecto: a moçambicanidade.”<sup>57 58</sup>.

E a “moçambicanidade” ou a problemática da identidade nacional é uma constante na obra de Mia Couto, iniciada já nos contos das primeiras obras, mas tornada tema central do seu primeiro romance, *Terra Sonâmbula*, obra que estabelece a sua prática literária, pois nela se cruzam o temas e motivos a que Mia Couto retornará em todos os seus

---

<sup>55</sup> ROTHWELL, Phillip. “Fuzzy Frontiers Mozambique: False Borders – Mia Couto: False Margins”. In *Portuguese Literary & Cultural Studies* – 1, University of Massachusetts, North Dartmouth, 1998, p.59.

<sup>56</sup> Phillip Rothwell afirma, a propósito: “(...) he has become the representative of an incipient African national culture for a predominantly Western audience.” (ROTHWELL, Phillip. *A Postmodern Nationalist. Truth, Orality and Gender in the Work of Mia Couto*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2004, p.17.)

<sup>57</sup> COUTO, Mia. “Entrevista a José Eduardo Agualusa”. In *Público* (17-07-1990), pp.8-9.

<sup>58</sup> Ana Margarida Fonseca põe também em evidência o carácter híbrido das sociedades africanas ao afirmar: “À medida que o militantismo revolucionário enfraquece e as soberanias se afirmam, torna-se cada vez mais aceite a ideia de que a criação de «sociedades descolonizadas» depende menos da ênfase da separação e diferenças das culturas, como procurava Ngugi, e mais do diálogo que estas sejam capazes de estabelecer entre si.” (FONSECA, Ana Margarida. *Projectos de Encostar Mundos*. Algés: Difel, 2002, p.99.)

trabalhos subsequentes, assim como aqueles que já haviam marcado as suas primeiras obras.

De facto, *Terra Sonâmbula* é o romance que tem a guerra, essa “cobra que usa os nossos próprios dentes para nos morder” (TS, p.17), e a viagem pela nação como temas que se cruzam. A guerra é o pano de fundo de toda a acção, que pretende explicar a razão para o conflito, razão essa que reside na destruição e no esquecimento de um país feito de diversidade e da magia das vozes ancestrais, que é necessário (re)descobrir para que a nação tenha futuro. E essa descoberta faz-se precisamente pela viagem. No caso do pequeno protagonista da narrativa primeira – Muidinga –, é uma viagem de fuga da guerra, de busca de si próprio, da sua identidade e também uma viagem iniciática em que, pelas mãos de Tuahir e das personagens que com eles se vão cruzar, aprende a conhecer a face ignorada de uma nação em construção.

Já para Kindzu, a viagem foi uma busca do ideal, do sonho – a procura dos míticos Naparama<sup>59</sup> –, uma fuga à sua pequena aldeia onde parece sentir-se asfxiado e a redescoberta de um mundo tradicional de que se havia afastado pela educação. Por isso, esta é para ele, também, uma viagem iniciática<sup>60</sup>, de aprendizagem das suas raízes culturais e identitárias, de um mundo representado pelo seu pai, Taímo, e que ele nunca soubera compreender.

A estrada, essa estrada onde Kindzu jaz morto e onde Muidinga e Tuahir aparentemente caminham e que parece mudar a cada nova história, é no fundo, o palco por onde desfilam Moçambique (ou os vários Moçambiques) e as suas gentes, um país, ele próprio viajante, em “condição de deambulação, de viagem de descoberta, de reencontro consigo próprio.”<sup>61</sup>

Mas esta é uma viagem que se realiza pelo sonho, única hipótese de viajar num país em que as estradas se tornaram armadilhas mortais.

---

<sup>59</sup> Sobre os guerreiros naparama, vide SILVA, Rosania da. *Percursos da Narrativa Literária Moçambicana: Entre a História e a Ficção*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2000, pp.211-215.

<sup>60</sup> Ana Mafalda Leite afirma igualmente esta dimensão iniciática das viagens de Muidinga e de Kindzu (vide LEITE, Ana Mafalda. “Géneros orais representados em *Terra Sonâmbula* de Mia Couto – reinvestir a memória da tradição oral de um estatuto literário”. In *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*. Lisboa: Edições Colibri, 2003, p.53.).

<sup>61</sup> LABAN, Michel. *Moçambique – Encontro com Escritores*, Vol. III. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1998, p.1036.

“O que faz andar a estrada? É o sonho. Enquanto a gente sonhar a estrada permanecerá viva. É para isso que servem os caminhos, para nos fazerem parentes do futuro.” (TS, p.7)

E o sonho é proporcionado, como veremos mais tarde, pela leitura dos cadernos de Kindzu. Afinal, o que é a leitura senão uma forma de sonho, de evasão, de entrada noutros mundos, de reinvenção da realidade? Lendo, podemos ser o que não somos, viver o que nunca vivemos, passear por espaços e tempos outros.

A existência de Muidinga e de Tuahir é, então, profundamente alterada pela leitura dos cadernos de Kindzu, que lhes encham as noites, refazendo a velha tradição de contar histórias sob a luz da Lua, perto da fogueira. Em *Terra Sonâmbula*, como já dissemos, o acto de contar passa não pela oralidade, mas sim pela leitura de um texto escrito que, assim, se oraliza, como refere Ana Mafalda Leite:

“Em *Terra Sonâmbula*, o acto de contar passa pela leitura, pela devolução à oralidade da escrita, pela devolução do silêncio à voz. Esta ironia dos tempos novos é, no entanto, readaptada à função didáctica da oratura, pelo modo como ela reposta, simulando, os tempos antigos. Os cadernos trazem a estória escrita da voz de Kindzu: “*Acendo a estória, me apago a mim. No fim destes escritos, serei de novo uma sombra sem voz.*” (TS, p.15) – agora recuperada, de novo, em fala por Muidinga, que conta as viagens de Kindzu por mar e, com esses relatos, o velho reaprende a sonhar, a criança a imaginar. A noite enche-se de vozes e a solidão e o silêncio desaparecem, para dar lugar aos sons das palavras regeneradoras: (...)”<sup>62</sup>

Mas para além desta viagem de (auto)conhecimento, *Terra Sonâmbula* é igualmente uma reflexão sobre a guerra, suas causas e suas consequências, mas uma guerra que nos surge olhada não pelas vozes oficiais, mas pelos olhos das suas vítimas, daqueles que vivem e sofrem este drama e que encontram para ele razões que, frequentemente, não coincidem com aquelas que o discurso histórico oficial apresenta. A guerra, acontecimento real e historicamente documentado, serve de pano de fundo para o desfile de uma galeria de personagens ficcionais que representam a complexidade social e cultural de Moçambique e reflectem sobre os acontecimentos que marcaram a vida da nação e, porque

---

<sup>62</sup> LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades & Escritas nas Literaturas Africanas*. Lisboa: Edições Colibri, 1998, pp.76-77.

não, de muitas outras nações que vivem igualmente o drama da guerra, com todo o seu cortejo de vítimas mais ou menos inocentes e a diversidade de comportamentos e sentimentos que suscita nos seres humanos.

Este é, por isso, também um romance de um humanista angustiado<sup>63</sup> que lança sobre a nação e os seus senhores, passados e presentes, um olhar marcado pela sátira que corrói os discursos oficiais, ociosos e cheios de uma retórica marxista já esvaziada de qualquer significado...

“Era ainda pouca a madrugada e eu quase não vislumbrava as feições corporais do homem [o antigo secretário do administrador]. Reconto agora o seu depoimento, deixando intactos os modos oficiais de seu falar: acontecera que, dias antes, se iniciara uma tempestade furiosa e não-planificada, da qual resultara a perda de sentidos da lua e a implementação de total escuridão generalizada.” (TS, p.60)

... que denuncia o abuso de poder e a violência...

“Foram as promissoras ameaças do administrador no fecho do comício. Depois, para levantar a poeira sem mexer na areia, o administrador se abateu sobre o secretário lhe lançando acusações de desvios e abusos. Assane foi preso, sujado por mil bocas. Na prisão lhe bateram, chambocado nas costas até que as pernas se exilaram daquele sofrimento que lhe era infligido. Perdeu o sentimento da cintura para baixo.” (TS, p.62)

...que expõe os senhores da guerra, que lucram com a desgraça de tantos milhões ...

“Lembrei as palavras de Surendra. Tinha que haver guerra, tinha que haver morte. E tudo era para quê? Para autorizar o roubo. Porque hoje nenhuma riqueza podia nascer do trabalho. Só o saque dava acesso às propriedades. Era preciso haver morte para que as leis fossem esquecidas. Agora que a desordem era total, tudo estava autorizado. Os culpados seriam sempre os outros.” (TS, p.114)

---

<sup>63</sup> A expressão “humanismo angustiado” é utilizada por Francisco Noa para caracterizar a literatura moçambicana da actualidade. (NOA, Francisco. “A dimensão escatológica da ficção moçambicana: Ungulani Ba Ka Khosa e Mia Couto”. In *A Escrita Infinita*. Maputo: Livraria Universitária – Universidade Eduardo Mondlane, 1998, p.17.)

...que olha, enfim, amargamente para os sonhos traídos por governantes que desprezam os seus concidadãos:

“Em redor dos sacos, milhares de insectos roubavam comida. Os bichos vazavam o armazém com gulas de gigante. Como era possível? Tanto alimento apodrecendo ali enquanto morriam pessoas às centenas no campo?

- *É culpa de Estêvão Jonas, meu marido. É por isso que lhe chamo administrador!*

Carolinda ardia em raiva. Seu marido tinha dado as expressas ordens: aqueles sacos só poderiam ser distribuídos quando ele estivesse presente. Era uma questão política para os refugiados sentirem o peso de sua importância. No entanto, o administrador há semanas que não ousava arriscar caminho para visitar o centro de deslocados. E assim a comida se adiava.” (TS, pp.201-202)

O primeiro capítulo inicia-se com uma descrição realista, quase cinematográfica, de um cenário dantesco, consequência da guerra civil que dilacera o país. Nesse cenário, coloca o narrador duas personagens: um velho, Tuahir, e uma criança, Muidinga, metáfora de um país que se faz de passado e de futuro, de tradição e de modernidade. Mas curiosamente, e ao contrário do que seria de esperar, é a criança quem lidera a caminhada, o que rompe com o papel de liderança atribuído aos velhos nas comunidades tradicionais. É como se o narrador nos pretendesse dizer que a (re)descoberta de um Moçambique tradicional é uma tarefa dos mais novos, que assim construirão um futuro melhor.

Mas por outro lado, é também revelador da perda de influência dos velhos, numa sociedade que, devido à guerra e à desagregação das estruturas sociais e familiares que ela gerou, passou a vê-los não como uma mais-valia, mas como um fardo, seres inúteis e improdutivos que já nada têm a oferecer:

“Só já quando atávamos a lenha cortada é que Euzinha explicou aquele seu comportamento: as velhas ali não eram queridas. Sua carga era um indesejado fardo. As de sua idade já haviam todas sido abandonadas. Apenas as que ainda trabalhavam era suportadas. Por isso Euzinha simulava as mais pesadas labutas. Pediu-nos que nunca a ajudássemos em nada. Prometemos.” (TS, p.202)

No entanto, Tuahir é também o símbolo de um certo Moçambique que, apesar das circunstâncias, ainda não morreu e toma nas suas mãos não só a salvação de Muidinga-jovem Moçambique, mas também a sua instrução, a sua introdução nos valores e conhecimentos tradicionais, que se projectarão no futuro.

Se a guerra está a destruir a fonte do conhecimento, um conhecimento que se foi passando de geração em geração, através das palavras dos velhos, é preciso encontrar novas formas de o preservar: a escrita, a que já aludimos anteriormente, é uma delas, pressentida não só na leitura dos cadernos de Kindzu, nova forma de contar histórias que parte da escrita para a oralidade, e em que, agora, é o menino que conta e o velho que ouve, mas também na narrativa de Siqueleto, o velho solitário que descobre na árvore onde Muidinga grava o seu nome a “parteira de novos Siqueletos” (TS, p.75). Dá-se, assim, uma “conciliação entre a oralidade e a escrita, na medida em que a segunda se pode metamorfosear na primeira”<sup>64</sup>, que é, no fundo, metonimicamente, a expressão da conciliação entre o velho e o novo, a tradição e a modernidade, a ruralidade e a urbanidade<sup>65</sup>.

E cumpre-se, igualmente, através da leitura, em voz alta, dos cadernos de Kindzu um outro papel, para além da junção de mundos aparentemente antagónicos. Os cadernos de Kindzu, ressuscitados pela voz de Muidinga, preenchem a função didáctica que as histórias tradicionais sempre apresentam, com o seu carácter exemplar e moralizador, já que eles permitem reconstituir a história de um jovem que pauta a sua caminhada pelo sonho (“- *Você o que é que sabe? Só sonhar, mais nada.*” (TS, p.47)), pela ternura e pelo amor e assim se torna um exemplo para Muidinga, que com ele partilha o sonho, aliás, função primordial das histórias, ditas ou escritas:

“- *O que andas a fazer com um caderno, escreves o quê?*

- *Nem sei, pai. Escrevo conforme vou sonhando.*

---

<sup>64</sup> MATUSSE, Gilberto. *A Construção da Imagem de Moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*. Maputo: Livraria Universitária - Universidade Eduardo Mondlane, 1998, p.145.

<sup>65</sup> São raros os textos de Mia Couto que se situam num contexto urbano e quando isso acontece, a cidade é sempre retratada como um local descaracterizado, desumanizado, corrupto, indiferente e desfasado do modo de vida rural. Nesses textos, a ruralidade e seus valores acaba sempre por se impor, como acontece com a crónica “Um pilão no nono andar” (COUTO, Mia. *Cronicando*. Lisboa: Caminho, 109-111.) ou em “Sangue da avó, manchando a alcatifa” (C, pp.25-28), ou ainda nos contos “Noventa e três” (COUTO, Mia. *Estórias Abensonhadas*. Lisboa: Caminho, 2001 (6ª. Edição), pp.75-80), “Velho com jardim nas traseiras do tempo” (COUTO, Mia. *Contos do Nascer da Terra*. Lisboa: Caminho, 2000 (4ª. Edição), pp.71-75), “O homem da rua” (CNT, 153-158) e “A avó, a cidade e o semáforo” (COUTO, Mia. *O Fio das Missangas*. Lisboa: Caminho, 2004, pp.127-131.).

- *E alguém vai ler isso?*
- *Talvez.*
- *É bom assim: ensinar alguém a sonhar.” (TS, p.195)*

Não se pense, por isso, que *Terra Sonâmbula* é um romance em que já não há espaço para as formas antigas de conhecimento. Se, no início da narrativa, é Muidinga quem caminha à frente, mais tarde ele atribui a Tuahir o papel de líder, segundo a ordem natural das coisas, até porque o menino pode ser possuidor de novos saberes, como o da decifração da escrita, mas é o velho que conhece e “lê” a natureza:

“O rapaz confia no entendimento que o velho tem sobre as pedras, em seu atento ler nas folhagens. Tuahir é capaz de saudar um carreiro onde ninguém mais descobre caminho. O mato é a sua cidade.” (TS, p.98)

Modernidade e tradição, futuro e passado, caminham, assim, lado a lado, de forma harmoniosa, numa conjugação de conhecimentos que é o único caminho possível para a construção de uma nova nação.

Estabelece-se entre o velho e a criança uma cumplicidade nascida não só da confiança que esta deposita naquele, ao ponto de lhe chamar tio, e de escutar os seus conselhos e considerações sobre o mundo, mas também da leitura dos cadernos, a que inicialmente o velho resiste, mas a que paulatinamente vai aderindo.

A leitura torna-se, assim, um espaço de comunhão entre dois seres que, fugindo da guerra em busca da paz, mas também em busca de si mesmos, nela encontram o caminho através do qual, pelo sonho, pela fantasia, pela evasão, é possível construir trajectos outros, em que se resgate a humanidade e a esperança no futuro.

O caminho é, então, o da miscigenação<sup>66</sup>, o da aceitação da diferença<sup>67</sup> e do novo, ainda que num quadro de integração/articulação com o antigo. Assim, a mensagem que o

---

<sup>66</sup> A riqueza da mestiçagem continua, para Mía Couto, a ser a chave para a construção de um novo Moçambique: “A nossa riqueza provém da nossa disponibilidade de efectuarmos trocas culturais com os outros. (...) Essa magia nasce da habilidade em trocarmos culturas e produzirmos mestiçagens. Nasce da capacidade de sermos nós sendo outros.” (COUTO, Mía. “A fronteira da cultura”. In *Pensatempos*. Lisboa: Caminho, 2005, p.10.)

<sup>67</sup> Aliás, como afirma S. Hall, as estruturas fundamentais da modernidade implicam precisamente a afirmação da diferença (HALL, Stuart and GAY, Paul du (Ed.). *Questions of Cultural Identity*. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications, 1996.).



narrador nos pretende transmitir é a de que há em Moçambique lugar para todos (“- (...). *Eu gosto de homens que não tem raça. É por isso que eu gosto de si, Kindzu.*” (TS, p.29)): para a tradição e para a modernidade; para o negro, mas também para as outras raças, num clima de tolerância em que prevaleçam os traços comuns sobre os traços diferenciadores, em que, como afirma Surendra Valá, sejam todos índicos.

“Eu e Surendra partilhávamos a mesma pátria: o Índico.

E era como se naquele imenso mar se desenrolassem os fios da história, romances antigos onde nossos sangues se haviam misturado. Eis a razão por que demorávamos na adoração do mar: estavam ali nossos comuns antepassados, flutuando sem fronteiras. Essa era a raiz daquela paixão de me encaseirar no estabelecimento de Surendra Valá.

- *Somos da igual raça, Kindzu: somos índicos!*” (TS, p.26)<sup>68</sup>

Aliás, em *Terra Sonâmbula* não é só a terra que se revela importante para a acção. Também o mar, esse mar por onde viaja Kindzu<sup>69</sup> e que vai, finalmente, proporcionar o ponto de chegada do par de viajantes Muidinga-Tuahir, se reveste de um simbolismo

---

<sup>68</sup> Surendra Valá é dos poucos indianos a serem retratados por Mia Couto com simpatia, em oposição ao retrato caricatural e mesmo grotesco, por exemplo, de Ascolino do Perpétuo Socorro, o goês que afirma a sua lusitanidade ainda com mais veemência do que um português, recusando, assim, a sua integração na sociedade moçambicana:

“(…) Recordava Goa, sua terra natal. Caneco se negava:

- *Indo-português sou, católico de fé e costume.*” (“De como se vazou a vida de Ascolino do Perpétuo Socorro”, VA, p.67)”;

“- *Monhés, sacana sim senhor. Aliás, porém, indo-português qui sou, combatente dos inimigos di Pátria lusitane.*

Os soldados entreolharam-se, desconfiados. Mas o Ascolino leva mais alto a afirmação da lusitanidade. Subindo à cadeira, oscilante, discursa heroísmos sonhados. Uma cruzada, sim, uma cruzada para recuperar o nome de Goa para uso português. À frente, comandando os pelotões, ele, Ascolino Fernandes do Perpétuo Socorro. Atrás, soldados e missionários, navios carregados de armas, bíblias e umas garrafitas de visqui.” (“De como se vazou a vida de Ascolino do Perpétuo Socorro”, VA, p.75).

<sup>69</sup> O mar pode ser o local onde as personagens encontram a paz e a cura para a angústia que as aflige, mas só na terra elas encontrarão a sua verdadeira casa, pois é nela que os espíritos repousam:

“*O mar será tua cura*, continuou o velho. *A terra está carregada das leis, mandos e desmandos. O mar não tem governador. Mas cuidado, filho, a pessoa não mora no mar. Mesmo teu pai que sempre andou no mar: a casa onde o espírito dele vem descansar fica em terra.*

- *Vais encontrar alguém que te vai convidar para morar no mar. Cuidado, meu filho, só mora no mar quem é mar.*” (TS, p.33)

particular<sup>70</sup>. Ele é o local onde as personagens vão encontrar a paz, depois de uma viagem por uma terra onde homens e natureza agonizam.

“A paisagem chegara ao mar. A estrada agora, só se tapeteia de areia branca.” (TS, p.207)

Esse Índico que, nas palavras de Surendra Valá, une todos os moçambicanos, é, ele também, o espaço da esperança de um renascimento da nação sonhada (“O indiano mais sua nação sonhada: o oceano sem nenhum fim.” (TS, p.214)).

É que a miscigenação e a tolerância são os únicos instrumentos capazes de reconstruir uma nação dilacerada pela guerra, mas também pela corrupção, pela ganância pelo abuso de poder e pela perda de identidade de muitos que, à imagem de Kindzu, Farida e Carolinda, vivem de forma angustiada com um pé na tradição e outro nos novos valores.

O irmão de Kindzu, Vinticinco de Junho, é a metáfora para essa nação que, nascida do sonho e da esperança da independência (ocorrida a 25 de Junho de 1975), vê esse sonho transformar-se em pesadelo, numa guerra que destrói Moçambique e as suas gentes. Por isso, é preciso protegê-lo, animalizando-o, reduzindo-o a uma condição sub-humana que lhe proporcione a sobrevivência em condições elas também sub-humanas. Mas até mesmo essa animalização não foi suficiente e Vinticinco de Junho desaparece, provocando um desequilíbrio no seio da família. No fundo, o mesmo acontece com a nação: destruída, aniquilada pela guerra, o sonho desaparece e dá lugar à constatação angustiada de que a independência não trouxe a paz e a prosperidade anunciadas, mas sim a desestruturação de toda a sociedade<sup>71</sup>.

Mas Vinticinco de Junho reaparece no sonho-delírio final de Kindzu, metáfora da vitória da nação sobre todos os que a querem explorar e destruir, numa nota de esperança que abre o caminho para o futuro.

---

<sup>70</sup> Para um estudo aprofundado do mar na obra coutista, vide ROTHWELL, Phillip. *A Postmodern Nationalist. Truth, Orality and Gender in the Work of Mia Couto*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2004.

<sup>71</sup> A imagem de um país à beira do abismo é apresentada, metaforicamente, na baleia que vem agonizar na praia e que, ainda moribunda, é assolada pelas gentes que a esquartejam:

“Agora, eu via o meu país como uma dessas baleias que vêm agonizar na praia. A morte nem sucedera e já as facas lhe roubavam pedaços, cada um tentando o mais para si. Como se aquele fosse o último animal, a derradeira oportunidade de ganhar uma porção.” (TS, pp.23-24)

Aliás, o capítulo final do romance reveste-se, todo ele, de uma faceta metafórica e simbólica que encerra em si uma visão pessimista e corrosiva do passado recente e do presente, mas também uma mensagem de esperança no futuro, um futuro em que Moçambique se humanize, à imagem do que acontece com o galo/Vinticinco de Junho, e em que os míticos Naparama destruam definitivamente todas as formas de exploração e de degradação dos moçambicanos, sejam elas as antigas ou as actuais:

“Então, por entre as brumas do sonhado, vi um galo se aproximando. Era Junhito, quase eu ia jurar. Porque no inverso dos outros, ele se humanizava, lhe caíam penas, cristas e esporões. (...) O que sucedeu, seguidamente, foi que surgiram o colono Romão Pinto junto com o administrador Estêvão, Shetani, Assane, Antoninho e milicianos. Vinham armados e se dirigiam para Junhito, com ganas de lhe depenar o pescoço. Cercaram o manito, dizendo:

*- Teu pai tinha razão: sempre te viemos buscar.*

Então, Junhito me chamou. Eu me olhei, sem desconfiança. Mas o que em mim vi foi de dar surpresa, mesmo em sonho: porque em meus braços se exibiam lenços e enfeites. Minhas mãos seguravam uma zagaia. Me certifiquei: eu era um naparama! Ao me verem em minha nova figura, aqueles que maltratavam o meu irmão se extinguíram num fechar de olhos.” (TS, p.217)

Igualmente metafórico é o discurso do feiticeiro, que, num tom apocalíptico, anuncia o fim do mundo, um fim que será marcado pela destruição total, pela revolta da natureza e pela imagem grotesca dos mortos que retornarão ao mundo dos vivos para resgatar os órgãos que lhes foram retirados. E todos estes horrores se justificam porque este é um presente toldado pela guerra, criada “para envenenar o ventre do tempo, para que o presente parisse monstros no lugar da esperança” (TS, p.215) e em que os homens se converteram “em bichos, sem família, sem nação.”

No entanto, a conjunção adversativa “porém” que marca o início da segunda parte do seu discurso, abre o caminho à esperança, uma esperança que será feita de humanização e de retorno a um tempo iniciático onde se encontram as raízes profundas dos povos, construindo, assim, um novo princípio, regenerador e pacificador, tanto dos vivos como dos mortos.

O final de *Terra Sonâmbula* constitui-se numa síntese, na fusão das duas narrativas que se foram alternando: a história de Muidinga e os cadernos de Kindzu. Mas fá-lo de uma forma ilógica, uma vez que tenta conciliar o inconciliável: Kindzu narra um sonho que se identifica com a situação relatada no primeiro capítulo do livro, o que cria um efeito circular. No seu sonho, Kindzu vê um rapaz, provavelmente Muidinga, que empunha os cadernos, mas esses cadernos haviam sido descobertos por Muidinga ao lado de um homem morto... No entanto, ainda que Kindzu, em vez de morto, estivesse moribundo e, no delírio e torpor do seu desfalecimento, tivesse ainda tempo para descrever esta cena, não poderia escrevê-la, pois a sua condição de moribundo não lho permitiria. Contudo, como nos adverte Mia Couto, não é a falta de lógica da situação que importa. Ele tem consciência plena de que apesar de desejar criar uma possibilidade de identificação entre Muidinga e Gaspar, o filho de Farida que Kindzu procurava, não o consegue e tudo se passa “no terreno do impossível, da irreabilidade”<sup>72</sup>, do crer e não do saber. O que importa sim, o que se deve reter dos parágrafos finais do romance é, de facto, a impossibilidade de resolução, de compreensão desta situação, o que gera um final “aberto e conflituoso.”<sup>73</sup>

“O livro não pode ter fim. O último capítulo chama-se: “As páginas da terra” – é como se fosse a própria terra que estivesse escrevendo estas cartas que o outro está lendo e o miúdo e o velho fossem só figurantes do mesmo personagem que é esta terra dilacerada que não se pode reencontrar, que não pode ser reconhecida por si própria.”<sup>74</sup>

Sonho e realidade fundem-se, numa união que encerra a chave de um romance em que o impossível se torna possível, em que, aos olhos de um Kindzu moribundo, surge o pequeno Muidinga, afinal Gaspar, que, também ele, tal como a nação, num momento em que a morte parece prevalecer, encontra a sua identidade e, consequentemente, renasce:

“Deixo cair ali a mala onde trago os cadernos. Uma voz interior me pede para que não pare. É a voz de meu pai que me dá força. Venço o torpor e prossigo

---

<sup>72</sup> LABAN, Michel. *Moçambique – Encontro com Escritores*, Vol. III. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1998, p.1037.

<sup>73</sup> LABAN, Michel. *Moçambique – Encontro com Escritores*, Vol. III. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1998, p.1037.

<sup>74</sup> LABAN, Michel. *Moçambique – Encontro com Escritores*, Vol. III. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1998, p.1038.

ao longo da estrada. Mais adiante segue um miúdo com passo lento. Nas suas mãos estão papéis que me parecem familiares. Me aproximo e, com sobressalto, confirmo: são os meus cadernos. Então, com o peito sufocado, chamo: *Gaspar!* E o menino estremece como se nascesse por uma segunda vez.” (TS, p.218)

E é então que, “abismaravilhado” (TS, p.118), Kindzu assiste à transformação dos seus cadernos em “páginas de terra”, como se o seu percurso de descoberta de si e do seu país fosse o caminho, feito de escolhos mas também de sonho e esperança, que a nação moçambicana e as suas gentes têm que percorrer para se conhecerem e se regenerarem. A sua história passa a ser, assim, a história de Moçambique, os seus cadernos o local de reencontro da nação consigo mesma, com o seu chão, com a sua essência:

“De sua mão tombam os cadernos. Movidas por um vento que nascia não do ar mas do próprio chão, as folhas se espalham pela estrada. Então, as letras, uma por uma se vão convertendo em grãos de areia e, aos poucos, todos meus escritos se vão transformando em páginas de terra.” (TS, p.218)

Aliás, o derradeiro sonho de Kindzu, com as premonições do feiticeiro e as metamorfoses humano-animal, assim como a metamorfose das folhas do caderno em páginas de terra, são a face final de um mundo em que lado a lado com a realidade mais terrível, se dão os pequenos “milagres”, as “miraginações” (TS, p.199) que tornam a existência suportável e compreensível.

De facto, como veremos mais adiante, a narrativa coutista é marcada pela presença constante de um sobrenatural que caminha de mãos dadas com a “realidade” mais comezinha e miserável, matizando-a com a dimensão do mito e do sonho. Tematizando as crenças e o imaginário tradicionais, Mia Couto recupera um passado a que se atribui uma dimensão sagrada e que se constitui como ponto de referência para a reconstrução de uma nação em crise.

Por um lado, a presença do sobrenatural reflecte as crenças e valores das comunidades tradicionais, por outro permite uma fuga a um real quotidiano retratado como trágico e desumano. Através do sobrenatural, o homem transcende essa realidade, transforma-a, torna-a suportável, desenvolvendo mecanismos de sobrevivência que lhe

permitem, no seio de um contexto social e económico adverso, sobreviver e manter a esperança.

E se o sobrenatural é onnipresente na obra de Mia Couto, é no relacionamento entre vivos e mortos que essa lógica “às avessas”, esse universo maravilhoso se vai evidenciar de forma mais pertinente. Aliás, como veremos mais adiante, a morte é um acontecimento recorrente na obra coutista, marcando-a desde o primeiro conto de *Vozes Anoitecidas*, “A fogueira”, em que o elemento masculino de um casal de velhos, já mortos em vida pelo isolamento, pela solidão e pela miséria, prepara a morte da mulher, cavando a sua sepultura, para, no fim, encontrar nesta tarefa a sua própria morte.

Uma leitura mais atenta, permite-nos constatar que em *Vozes Anoitecidas* quase todos os contos terminam com uma morte, instituindo a sua inevitabilidade num país que vive em contexto de guerra civil, de seca e de fome.

Mas se a presença constante da morte nos revela a face sombria de um país mergulhado no caos e na destruição, ela não assume, na maior parte dos casos, uma dimensão trágica, reflectindo a cosmovisão africana que concebe a morte como algo de transitivo, de passageiro, uma fase em que a vida se prolonga sob uma outra forma, um novo estado. Por isso, os mortos não desaparecem do dia-a-dia das gentes; muito pelo contrário, eles são onnipresentes, condicionando a existência dos vivos. Daí que seja tão importante assegurar que sejam cumpridos com rigor todos os rituais associados à morte e ao luto, para que os mortos, recebidos na terra dos seus antepassados e venerados pelos seus familiares, não fiquem em estado de conflito, gerador de desequilíbrios e desgraças.

Em *Terra Sonâmbula*, de facto, vamos ter várias situações em que os mortos vão aparecer aos vivos, condicionado os seus comportamentos.

É o caso do fantasma de Romão Pinto, o velho colono que engravidara Farida, que aparece a Quintino, uma dezena de anos depois, quando este tentava assaltar a casa do seu antigo senhor. Para além de Romão Pinto, há, no entanto, outros espíritos que aparecem aos vivos, nomeadamente a Kindzu. Logo no início da viagem, é visitado por um psipoco que o atormenta com a visão da sua morte iminente e pouco depois tem a visão grotesca de um grupo de afogados, dentre os quais se destaca o seu pai, que lhe revelam que o mundo dos mortos, tal como o dos vivos, é agora marcado pelo caos. E nessa visão do Além, o velho Taímo revela ao filho que todos os obstáculos que tornam a sua viagem tão penosa

mais não são do que um castigo que o seu pai lhe impunha por ter deixado a sua aldeia e desrespeitado a tradição.

Constatamos, assim, que em Mia Couto, lado a lado com um real empírico marcado pela guerra, pela fome, pela tragédia e pela desolação, e bem patente no registo e descrição de acções, ambientes e caracteres, no estabelecimento de um pano de fundo, muitas vezes remetendo para a época colonial ou para a guerra civil, que são retratados de forma rigorosa e viva, surge uma “imaginação alimentada de sensibilidade”<sup>75</sup>, em que os ritos<sup>76</sup>, os mitos<sup>77</sup>, as crenças<sup>78</sup> e a cosmovisão<sup>79</sup> ancestrais ganham forma, contribuindo para a construção do retrato de um país que nasce precisamente da comunhão da tradição com a modernidade. Aliás, a recuperação desse imaginário ancestral é parte da estratégia de afirmação de uma tradição que é urgente fazer reviver e explorar na sua dimensão metafórica e simbólica. Estamos, assim, perante uma eclosão do Realismo Mágico<sup>80</sup>, em que o imaginário ancestral com toda a sua carga de maravilhoso, irrompe, subitamente, no seio da realidade, relativizando-a e matizando-a de sentidos plurais.

O maravilhoso vai de novo emergir em força em *Estórias Abensonhadas*, a colectânea de contos publicada em 1994, expressão do sonho que gera um mundo alternativo, que contraria o tempo e as circunstâncias que rodearam/rodeiam as personagens. Aliás, o próprio título da obra é já um indício do carácter fantasioso das pequenas narrativas que a compõem, transmitindo a ideia do sonho como uma bênção, salvação e último reduto que faz de nós humanos no seio do horror. Essa mesma ideia é

---

<sup>75</sup> ANGIUS, Fernanda e ANGIUS, Matteo. *O Desanoitecer da Palavra*. Praia - Mindelo: Embaixada de Portugal – Centro Cultural Português, 1998, p.17.

<sup>76</sup> É o caso dos rituais levados a cabo pelo grupo de mulheres que molesta Muidinga no episódio “As idosas profanadoras” (TS, pp.109-112), dos rituais que se prendem com o culto dos mortos, a que Taímo faz alusão (TS, p.46) e ainda dos rituais de bênção do barco em que navegava Kindzu (TS, p.44).

<sup>77</sup> Exemplos desta mitologia tradicional são a ave matadora de viagens, o mampfana, o tchóti e os guerreiros naparama.

<sup>78</sup> O “acrediteísta” Kindzu vê no aspecto da Lua um indício do infortúnio que o iria perseguir:

“Eu olhava o astro, suas pratas. Maldigoava minha sina: os cornos da lua sempre apontavam para cima! Meu pai me ensinara a ler as luas.

Aquelas pontas, viradas para o alto, eram o sinal que a desgraça continuava apostada em mim.” (TS, p.44)

<sup>79</sup> Essa cosmovisão encontra-se patente sobretudo nas opiniões dos velhos, sejam eles o pai de Kindzu, os anciãos da aldeia, o nganga, Tuahir, Siqueleto ou Nhamataca.

<sup>80</sup> Pires Laranjeira utiliza a expressão “realismo animista” (LARANJEIRA, Pires. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995, p.316.).

reforçada no paratexto, no pequeno texto introdutório em que o autor refere a génese destas narrativas:

“Estas estórias foram escritas depois da guerra. (...) Estes textos me surgiram entre as margens da mágoa e da esperança. Depois da guerra, pensava eu, restavam apenas cinzas, destroços sem íntimo. Tudo pesando, definitivo e sem reparo.

Hoje sei que não é verdade. Onde restou o homem sobreviveu semente, sonho a engravidar o tempo. Esse sonho se ocultou no mais inacessível de nós, lá onde a violência não pode golpear, lá onde a barbárie não tinha acesso. Em todo este tempo, a guerra guardou, inteiras, as suas vozes. Quando se lhes impôs o silêncio elas mudaram de mundo. No escuro permaneceram lunares.” (EA, p.7)

De novo renascem, na escrita coutista, as vozes dos marginalizados<sup>81</sup>, dos miseráveis, dos esquecidos, daqueles que vivem na periferia da História, mas que transportam consigo a força criadora e regeneradora do sonho que lhes permite sobreviver mesmo nas condições mais adversas, reconstruindo-se e reconstruindo um amanhã que se faz de esperança e de fantasia:

“Estas estórias falam desse território onde nos vamos refazendo e vamos molhando de esperança o rosto da chuva, água abensonhada. Desse território onde todo o homem é igual, assim: fingindo que está, sonhando que vai, inventando que volta.” (EA, p.7)

---

<sup>81</sup> Mia Couto insiste, em todo o seu percurso literário, na importância de escutar e revelar essas vozes: “Portanto, o único conselho é este: escutar. Tornarmo-nos atentos a vozes que fomos encorajados a deixar de ouvir. Tornemos essas vozes visíveis. E mantenhamos viva essa capacidade que já tivemos na nossa infância de nos deslumbrarmos. Por coisas simples, que se localizam na margem dos grandes feitos.” (COUTO, Mia. “Uma palavra de conselho e um conselho sem palavras”. In *Pensatempos*. Lisboa: Caminho, 2005, p.48.) Também Loja Neves coloca em evidência o papel central em *Estórias Abensonhadas* do(s) povo(s) que constituem o mosaico moçambicano: “O livro é uma fiada de contos que nos vai transmitindo a verdade da História de um povo que se assume e se vai construindo entre materiais nobres e tradicionais, entre fibrocimento e argamassa de barro. E Mia Couto vai-nos segredando pedaços de vida com a força telúrica com que se resgatam os seres humanos das suas personagens e as torrentes de vida certas vezes em perigo de extravio. Eis o primeiro sopro desta obra: dar voz de reparo a gentes “apagadas”, que nunca tiveram relevo mas que são parte integrante do magma (...). O autor fala de partículas do enorme turbilhão que constitui um povo, de maneira sóbria, desnudando-lhe as mazelas, os tiques, os vícios, mas sempre sem beliscar-lhes a dignidade a que têm prerrogativa.” (NEVES, António Loja. “Mia Couto. *Vozes Anoitecidas*”. In *África* (27-07-1988), p.26.)



Por isso, lado a lado com contos como “A guerra dos palhaços” (EA, pp.133-137) ou “O poente da bandeira” (EA, pp.69-73), reflexões amargas sobre o poder que assenta na força e que destrói a utopia de uma nação, mas também sobre a responsabilidade, partilhada por todos os moçambicanos, pela guerra que assolou o país, encontramos já indícios de esperança numa paz ainda incipiente, mas que abre as portas para o futuro (“Chuva: a abensonhada” (EA, pp.57-62), “O cachimbo de Felizbento” (EA, pp.63-68)):

“Agora, estas “Estórias Abensonhadas” vêm reescrever o universo ficcional do autor, mas, pela primeira vez, é sobre um país que experimenta a paz. Com estas estórias percorre-se o território movediço da esperança, hipotecam-se alguns fantasmas subsidiários das obras anteriores e inaugura-se uma fase da literatura moçambicana que será dominada pela catarse.”<sup>82</sup>

Em *A Varanda do Frangipani*, romance publicado em 1996, o tempo já não é o das grandes fracturas provocadas pela guerra, mas o de “procuras desencontradas”<sup>83</sup>, de busca de uma unidade que não se conseguiu ainda atingir. É um caminho iniciado em *Terra Sonâmbula*, mas agora retomado, sob os auspícios de uma paz que pode não ser perfeita, mas oferece já uma esperança renovada.

De novo o motivo da viagem iniciática por um Moçambique desconhecido, desta vez levada a cabo pelo urbano Izidine Naíta, inspector da polícia encarregado de descobrir quem matou Vasto Excelência, o director de um asilo de velhos. Tomado pelo espírito de Ermelindo Mucanga, Izidine vai entrar “no penumbroso território de vultos, enganos e mentiras” (VF, p.17), em que, tal como em *Terra Sonâmbula*, os velhos vão assumir um papel primordial, reiterando a mensagem veiculada por Mia Couto de que a nação moçambicana terá que encontrar o seu caminho na relação dinâmica e interactiva entre a modernidade e a tradição, entre o presente e o passado que corre o risco de desaparecer definitivamente, no seio do isolamento e do esquecimento.

Esta narrativa policial é uma busca da verdade sobre a morte de Vasto Excelência, mas igualmente sobre a própria nação moçambicana e suas gentes, elas também vítimas dos crimes da corrupção, do desgoverno, do esquecimento e da negligência. No entanto,

---

<sup>82</sup> SAÚTE, Nelson. “Estórias Abensonhadas, de Mia Couto. O sonho engravida o tempo”. In *Leituras – Jornal Público* (23-07-1994).

<sup>83</sup> LABAN, Michel. *Moçambique – Encontro com Escritores*, Vol. III. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1998, p.1038.

tal como *Terra Sonâmbula*, o romance encerra, na sua mensagem final, uma ideia de esperança: a da força regeneradora dos velhos e sua sabedoria, símbolos desse universo tradicional a que é premente regressar para, como a frangipaneira, renascer.

Este é, no fundo, o romance que resgata as vozes daqueles que perderam, em consequência da guerra, a sua função social e o seu lugar na construção do saber da comunidade, e que afirma a importância, na definição da moçambicanidade, daqueles que insistem ainda em “viver muito oralmente” e em encontrar no “antigamente”, tempo sagrado de todos os começos, as origens e explicações para um passado recente e um presente marcados pela desumanização e pelo sofrimento.

Em *A Varanda do Frangipani* retoma Mia Couto as temáticas já por si glosadas anteriormente, como a do papel dos velhos na sociedade moçambicana, a das tensões modernidade/tradição, a da relação entre escrita e oralidade, a da busca da identidade, ameaçada pela contaminação de novos valores, e da construção da moçambicanidade, a da guerra e a crítica política e social:

“A *Varanda do Frangipani*, de Mia Couto, equaciona de forma aguda, e numa belíssima construção literária, a contaminação de valores que mesmo uma sociedade de tipo não ocidental (mas por ele indelevelmente marcado) tem de assumir e criticamente trabalhar. (...) A *Varanda do Frangipani* (alegoria do território de Moçambique, praia imensa que abre o olhar do homem para o mar, poderia ser também uma alegoria do espaço português, numa ambiguidade que o romance também assume e implicitamente trabalha) deixa de opor os espaços (europeu e africano) ou as raças (misturando nos mesmos sonhos e tragédias os negros, mulatos e brancos), para opor fundamentalmente os tempos; mas os planos de tempo que aqui se opõem não são propriamente os do passado e os do presente, os da recusa do presente conduzindo a uma reabilitação incondicional do passado, mas, de forma poética e ideológica, os de um “antes” e os de um “depois”, que a revolução, a guerra e a independência instituem em marco preferencialmente contingente e não de causalidade.”<sup>84</sup>

---

<sup>84</sup> SEIXO, Maria Alzira. “Mia Couto. Olhares sobre o mundo”. In *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 19-06-1996, pp.22-23.

As colectâneas de contos que se lhe seguem, a saber *Contos do Nascer da Terra* e *Na Berma de Nenhuma Estrada*, assim como a novela *Mar Me Quer*<sup>85</sup>, vão continuar o projecto do autor de questionar “the primacy of the frontiers we inherit”<sup>86</sup>, assim como de restaurar o direito da nação e das suas gentes a sonhar. Por isso Luarmina pede insistentemente a Zeca que lhe conte histórias, “exactas memórias” (*MMQ*, p.14) do passado, numa tentativa de reinvenção de um presente marcado pela inanição e pelo sofrimento.

De novo se retoma o cortejo de vozes que enchem a narrativa de uma concepção sagrada do mundo, plena de mitos e de crenças. A colectânea *Contos do Nascer da Terra* é composta por trinta e cinco contos nos quais Mia Couto expõe aos nossos olhos esse exército de sombras que se movimenta sob a luz da Lua, feminina, misteriosa, reveladora da essência humana, que é necessário fazer renascer, em conjunto com essa Terra casa dos homens durante tanto tempo votada ao abandono:

*“O mundo necessita ser visto sob uma outra luz: a luz do luar, essa claridade que cai com respeito e delicadeza. Só o luar revela o lado feminino dos seres. Só a lua revela intimidade da nossa morada terrestre.*

*Necessitamos não do nascer do Sol. Carecemos do nascer da Terra.”*  
(*CNT*, p.7)

E a Terra renasce por acção do velho pai de Maria Sombrinha que recusa a morte da filha e a vê como uma pequena poeirinha, que cuida com desvelo (“O não desaparecimento de Maria Sombrinha”, pp.11-16); na crença do condenado à forca que, nas vésperas da sua morte, deseja “uma última chuvinha” (p.30), “sinal dos deuses, sua escassa e rara oferta” (p.30) (“A última chuva do prisioneiro”, pp.25-30); na gorda indiana que encontra no amor a felicidade e, curiosamente, o emagrecimento (“A gorda indiana”,

---

<sup>85</sup> *Mar Me Quer* é a história do amor desencontrado entre Zeca Perpétuo e Luarmina, “pólos antagónicos dramaticamente presentes na construção da vida humana: o mar e a terra; o desejo de amar/ser amado e a impossibilidade de consumir esse amor; o passado e o presente na difícil conjunção de memórias e de sonhos; a dúvida da incompreensão ou do não reconhecimento dos símbolos e a certeza da tradição que se conhece mal mas se pressente.” (CAVACAS, Fernanda Maria. *Mia Couto: Um Moçambicano que Diz Moçambique em Português*. Tese de Doutoramento em Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2002, p.104.)

<sup>86</sup> ROTHWELL, Phillip. *A Postmodern Nationalist. Truth, Orality and Gender in the Work of Mia Couto*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2004, p.20.

pp.31-36); no delírio de uma mulher que deseja ter o seu filho “à maneira dos tucanos” (p.61) e vê o nado-morto transformar-se em pássaro (“O último voo do tucano”, pp.59-64).

Mia perscruta, mais uma vez, o viver do seu povo, capaz como ninguém de auscultar o quotidiano e de cruzar as vozes dos homens, mulheres e crianças moçambicanos com a ancestralidade mítica, princípio estabilizador num universo marcado pela desestruturação e pelo caos, marca de resistência de quem teima em manter uma forma de estar no mundo que é uma verdadeira filosofia de vida:

“Mia navega pelo avesso das coisas, das palavras, traz de volta, em arqueologia espiritual, todo esse mundo que nem missionação, progresso, revolução, puderam anular, um mundo contável só num idioma: a poesia.”<sup>87</sup>

Em *Na Berma de Nenhuma Estrada*, por sua vez, retrata Mia Couto todos aqueles que esperam, como a personagem central do conto que dá nome à colectânea, na margem da vida, viajando, em delírio, “para os desmundos”, para os sítios onde “não há mais lugar nenhum” (p.120).

Em contos como “A adivinha” (*BNE*, pp.155-158), reencontramos a relação privilegiada de avós e netos, nascida da partilha de um olhar encantado sobre a existência, da capacidade de perscrutar para lá do imediatamente perceptível. Em “O escrevido” (*BNE*, pp.137-139), Bernardinho é a imagem de todos aqueles que, nascidos num tempo profano, “quando já nada era uma vez” (p.137), almejam um golpe de asa, uma vida de fantasia, em que se reinventem. Já o conto “A outra” (*BNE*, pp.67-70) é a narração de um inusitado triângulo amoroso que opõe Laura, esposa de Amaral, a uma árvore, a bauhinia, pela qual ele se havia apaixonado devido à sua capacidade de permanentemente reflorescer, isto é, renascer. Movida pelo ciúme, Laura tenta derrubar a árvore. No entanto, apercebe-se de que a árvore partilha com ela a seiva que lhes corre pelas entranhas e vendo nela “a semelhança de uma irmã longínqua” (p.70), replanta-a no quintal de sua casa, junto à cozinha, passando a dividi-la com o marido. Nesta pequena história, encontramos a mensagem insistentemente reiterada na obra de Mia Couto de que o ser humano é parte integrante de um todo em que homem, animais e plantas se igualam e se relacionam em harmonia.

---

<sup>87</sup> SEABRA, Clara. “Mia Couto. Ainda não escrevi o “meu” livro. (...)”. in *Expresso* (26-07-1997), p.33.

Os trinta e oito contos que constituem *Na Berma de Nenhuma Estrada* são, mais uma vez, flagrantes de um povo que Mia Couto retrata, com os seus vícios e virtudes, com as suas pequenas-grandes histórias, “cronista de costumes, narrador das grandes sagas secretas que há em cada ser humano e que fazem com que cada existência seja um valioso assento, único e jamais cativo porque existe a capacidade da utopia.”<sup>88</sup>

*Vinte e Zinco*, o romance de 1999, é uma reflexão sobre uma independência adiada...

*“Vinte e cinco é para vocês que vivem nos bairros de cimento.*

*Para nós, negros pobres que vivemos na madeira e zinco, o nosso dia está por vir.”*

Fala da adivinhadora Jessumina (VZ, p.11)

... e sobretudo sobre o colonialismo e a sua herança, personificados em Lourenço de Castro, o inspector da PIDE que vive martirizado pela imagem da morte violenta do pai e pela paixão secreta que nutre por Irene.

O tema é retomado, em 2000, em *O Último Voo do Flamingo*, obra onde a crítica corrosiva às formas de neo-colonialismo, representadas pela presença da ONU e das ONGs em Moçambique, ocupa um lugar central na narrativa. No romance, Mia Couto reflecte sobre a perda de soberania de Moçambique, à medida que forças externas tomam lugar de comando a todos os níveis da sociedade, impondo modelos importados que, em vez de resolverem os problemas das gentes, só os agravam e geram focos de tensão<sup>89</sup>.

Estamos, mais uma vez, tal como em *A Varanda do Frangipani*, perante um enredo de cariz policial, em que um estranho ao lugar, o oficial italiano da ONU Massimo Risi, vai tentar encontrar a solução para uma sucessão de explosões que haviam atingido alguns

---

<sup>88</sup> NEVES, António Loja. “O último livro de Mia Couto e a lembrança de uma antiga graça. O cronista mágico”. In “Cartaz”, *Expresso* (23-06-2001), p.50.

<sup>89</sup> A propósito da presença da ONU em Moçambique, afirma Richard Synge: “the activities and operations of both the United Nations and the international community as a whole tended to be invasive and destabilizing to, rather than creative and supporting of, the shaky structures of Mozambican state and society.” (SYNGE, Richard. *Mozambique: UN Peacekeeping in Action, 1992-1994*. Washington DC: United States Institute of Peace Press, 1997, p.145.)

soldados da ONUMOZ, tarefa tornada mais complicada pelo facto de, das explosões, nada restar a não ser o pénis decepado dos explodidos, mas também porque Risi se vai ver enredado numa teia de versões contraditórias sobre os acontecimentos que tornarão a tarefa muito difícil para quem busca provas e factos.

No fundo, em *O Último Voo do Flamingo* retomamos o tema da viagem pelo país e suas gentes que desfilam perante Risi e o seu tradutor, ele também um “estranho”, que se afastou da sua matriz cultural pela educação, sem no entanto se ter conseguido libertar completamente dela. À imagem de Kindzu, em *Terra Sonâmbula*, o “falador da estória” é um jovem que vive com um pé na tradição e outro na modernidade, o que o torna um ser dividido, mas também um “tradutor de mundos”<sup>90</sup> privilegiado que vai descodificando para Risi os enigmas que marcam as diferentes vozes com que se cruzam, repositório de um imaginário tradicional, mas também visões alternativas dos acontecimentos, que não se conciliam com as versões oficiais.

Volta, então, Mia Couto a problematizar a convivência entre o passado e o presente, a tradição e a modernidade, de cuja conciliação e entendimento nasce o futuro da nação moçambicana, à imagem do que acontece com o tradutor e seu pai Sulpício, unidos, finalmente, pela partilha do mesmo mundo.

Mia Couto retoma, igualmente, a questão da escrita, que se quer impor à oralidade, mas que dela vive, pois sem os depoimentos dos habitantes de Tizangara, Risi nada terá para relatar. Para Risi, o estrangeiro que personifica a modernidade, só a escrita tem o valor da verdade e quando os seus escritos desaparecem, ele sente-se perdido, incapaz de reconstituir os relatos que ouvira. Só no final da narrativa, conquistado já por um mundo que aprendera a conhecer e perante a visão de uma nação que, literalmente, desaparecera em frente dos seus olhos, Risi percebe que a escrita só é útil quando se transforma em fantasia:

“Ele puxou da folha do relatório que acabara de redigir para as Nações Unidas. Fazia o quê? Dobrava e cruzava as dobras. Fazia um pássaro de papel. Esmerou no acabamento, depois levantou-se e o lançou sobre o abismo.” (UVF, p.224)

---

<sup>90</sup> A expressão é da autoria de Ana Mafalda Leite. (“As Personagens-Narrativa em Mia Couto. Um exemplo para começar: o Personagem-Tradutor de Mundos”. In *Literaturas Africanas e Formações Pós-Coloniais*. Lisboa: Edições Colibri, 2003, pp.65-73.)

O narrador da história torna-se o “contador-mediador de culturas”<sup>91</sup> que sentiu necessidade, ele também, de transformar em palavra escrita as falas dessas vozes que o rodeiam.

“Coloquei tudo no papel por mando de minha consciência.” (UVF, p.11)

Tal como Kindzu, que escrevia para “pôr os tempos, em sua mansa ordem” (TS, p.15), também o narrador de *O Último Voo do Flamingo* escreve para ordenar os acontecimentos e para exorcizar as lembranças:

“Agora, vos conto tudo por ordem de minha única vontade. É que preciso livrar-me destas lembranças como o assassino se livra do corpo da vítima.” (UVF, p.11)

Escrever é, para ele, transcrever, traduzir um mundo onde presenciou as “sucedências” que, na opinião de muitos, não passam de mentiras, mas que ele afirma ter testemunhado, ouvido e lido. No entanto, esta sua aparente convicção na verdade dos factos relatados sofre um abalo quando, no texto introdutório, o tradutor de Tizangara reflecte sobre a incapacidade das palavras para referirem determinados acontecimentos:

“Fui acusado de mentir, falsear as provas de assassinato. Me condenaram. Que eu tenha mentido, isso não aceito. Mas o que se passou só pode ser contado por palavras que ainda não nasceram. (...)” (UVF, p.11)

Como veremos mais adiante, a problemática da verdade e da mentira é, tal como em *A Varanda do Frangipani*, central, revelando uma cosmovisão que percepção a realidade de forma distinta, dificilmente enquadrável nos parâmetros impostos pelo racionalismo ocidental. Por isso, os acontecimentos e as personagens maravilhosos cruzam-se com o contexto “real” do Moçambique pós-guerra civil, onde a esperança numa paz duradoura é manchada pela corrupção, pela desumanidade e pelo desgoverno das elites políticas e económicas.

---

<sup>91</sup> LEITE, Ana Mafalda. “As Personagens-Narrativa em Mia Couto. Um exemplo para começar: o Personagem-Tradutor de Mundos”. In *Literaturas Africanas e Formações Pós-Coloniais*. Lisboa: Edições Colibri, 2003, pp.65.

Os depoimentos vão-se sucedendo – o feiticeiro Zeca Andorinho, o padre Muhando, a prostituta Ana Deusqueira, o administrador, Chupanco, Temporina -, numa multiplicidade de versões dos acontecimentos que desorienta Massimo Risi e o impossibilita de fazer os relatórios que, na sua opinião, são imprescindíveis para deslindar o caso. Os testemunhos ficam, assim, no domínio da oralidade, gerando a dúvida constante em Massimo e no leitor.

“Agora, pergunto: explodiram na inteira realidade? Diz-se, em falta de verbo. Porque de um explodido sempre resta alguma sobra de substância. No caso, nem resto nem fatia. Em feito e desfeito, nunca restou nada de seu original formato. Os soldados da paz morreram? Foram mortos? Deixo-vos na procura da resposta, ao longo destas páginas.” (*UVF*, p.12)

As últimas palavras do narrador abrem, assim, o caminho para uma aceitação do insólito, do maravilhoso que vai perpassar não só a narrativa principal, marcada pelas explosões misteriosas dos soldados da ONUMOZ e, no final, pelo desaparecimento da nação num buraco, mas também as narrativas que com ela se cruzam, como é o caso de Temporina, a velha-moça, ou a história de Sulplício, o pai do narrador, que pendurava o esqueleto numa árvore para dormir.

E como pano de fundo da acção, num caminho de regresso à infância povoada pelas histórias da mãe do narrador, surge o mito do flamingo, imagem de um tempo inicial, marcado pela luz permanente. No voo do flamingo, que busca o que nunca nenhuma ave alcançou, transcendendo, assim, a sua própria condição, encontramos a versão lendária do surgimento da noite, fim de um paraíso original que mergulha os homens na escuridão, mas que transporta consigo a esperança de um novo dia, de um renascimento que se conseguirá pelo retorno à infância, a um passado longínquo de fantasia, sonho e mito a que é urgente regressar para a partir dele construir um outro mundo, onde o Sol brilhe. Por isso, como veremos mais adiante, o último voo do flamingo-canoa onde Sulplício desaparece simboliza um fim, a extinção de um tempo e de um modo de vida que parece já não encontrar cabimento no Moçambique do presente. Mas, paradoxalmente, implica também um novo princípio, patente na espera a que se entregam Risi e o tradutor, os homens do presente, últimos sobreviventes de um mundo que têm por obrigação fazer renascer, pela apropriação de um passado povoado de mito, sonho e fantasia.



“Face à neblina, nessa espera, me perguntei se a viagem em que tinha embarcado meu pai não teria sido o último voo do flamingo. Ainda assim, me deixei quieto, sentado. Na espera de um outro tempo. Até que escutei a canção de minha mãe, essa que ela entoava para que os flamingos empurrassem o Sol do outro lado do mundo.” (UVF, pp.224-225)

E um novo princípio é absolutamente necessário, pois Tizangara e, por extensão, a nação, encontram-se demasiado poluídos pelo abuso do poder, pelos negócios escusos, pela corrupção, pelos esquemas montados para desviar fundos internacionais e, acima de tudo, pelo afastamento em relação a uma matriz cultural que nos surge como o garante da construção da identidade:

“Neste romance se conta a fábula trágica e grotesca dos desajustes económicos e culturais, da perda da memória e da ligação ao passado e aos antepassados, da terraplanagem da História.”<sup>92</sup>

O final do romance revela-nos a verdadeira (?) e, afinal, bem “terrena”, razão para as explosões dos capacetes azuis, vítimas de um grupo que plantava minas para desviar os donativos recebidos para as campanhas de desminagem:

“Nas palavras do padre as congeminções pareciam tão claras quanto improváveis. Passava-se, afinal, o seguinte: parte das minas que se retiravam regressava, depois, ao mesmo chão. Em Tizangara tudo se misturava: a guerra dos negócios e os negócios da guerra. No final da guerra restavam minas, sim. Umas tantas. Todavia, não era coisa que fizesse prolongar tanto os projectos de desminagem. O dinheiro era fonte de receita que os senhores locais não podiam dispensar. Foi o enteado do administrador quem urdiu a ideia: e se aldrabassem os números, inventassem infundáveis ameaças? Valia a pena. Plantavam-se e desplantavam-se minas.” (UVF, p.200)

---

<sup>92</sup> LEITE, Ana Mafalda. “As parábolas de Mia Couto”. In *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (28-06-2000), p.21.

E tudo corria bem, não fora o “desacontecimento” (UVF, p.200): começaram a morrer soldados da ONU, e com eles as mortes devidas às minas ganharam uma visibilidade que nunca tinham tido quando os atingidos eram moçambicanos:

“Umas mortes à mistura até calhavam, para dar mais crédito ao plano. Mas era gente anónima, no interior de uma nação africana que mal sustentava seu nome no mundo. Quem se ocuparia disso?

- *Mas depois veio esse desacontecimento!*

- *Qual desacontecimento, padre?*

A morte dos capacetes azuis. Terem explodido estrangeiros foi o que desmontou o esquema. O feitiço dos estrondeados prejudicou a trapaça. Se atraíram atenções indevidas. A verdade das minas pedia provas de sangue, mas sangue nacional. Nada de hemorragias transfronteiriças.(...)” (UVF, p.200)

A crítica patente nestas linhas é profunda e dirige-se não só aos governantes locais, que vivem de esquemas, negociatas e desvios de fundos, mas também aos senhores do mundo que decidem que mortes são mais importantes e agem apenas com base na mediatização e internacionalização dos problemas<sup>93</sup>. Este é, aliás, o romance de Mia Couto em que a crítica política e social é mais violenta, cobrindo um espectro que vai da denúncia inequívoca, como se constata no excerto acima transcrito, ao humor satírico que ridiculariza e desconstrói a postura e os discursos dos dirigentes da nação, afinal nada mais do que joguetes nas mãos de poderes muito maiores:

“(...) O administrador Estêvão Jonas se retorcia de nervoso. Ele mandava e desmandava, desfazia trinta por nenhuma linha.

- *Alinhados!* – repetia ele, comandando nossas posições.

Mesmo atrapalhado, ele se mostrava ainda vaidoso, peito mais arredondado que o pombo em arrasto de asa. Assim emperuado, sua pele reluzia ainda mais escura, repuxados os brilhos de sua fronte.” (UVF, p.25)

---

<sup>93</sup> A duplicidade de critérios da comunidade internacional fora já explicitamente criticada no início da narrativa quando Ana Deusqueira, dirigindo-se a Massimo Risi, questiona:

“- *Morreram milhares de moçambicanos, nunca vos vimos cá. Agora, desaparecem cinco estrangeiros e já é o fim do mundo?* (UVF, p.29)

Aliás, todo o episódio de recepção à comitiva governamental que, no Capítulo Segundo, chega a Tizangara é marcado pelo cómico gerado pela intromissão da cabra na solenidade da parada ...

“Estêvão Jonas passou às apresentações. Sua voz, contudo, era continuamente abafada pelos balidos do cabrito.

- *Este aqui é...*

- *Mééé!*

Sabotagem ideológica do inimigo, foi assim que, mais tarde, o administrador classificou as interferências sonoras. Quem mais queria atrapalhar o esplendor daquela solenidade?” (UVF, p.27)

...pelo discurso das autoridades locais, louvando até o que seria razão para vergonha ...

- *Prostitutas? Vocês já têm cá disso?*

E o administrador, empoleirado na vaidade, murmurou:

- *É a descentralização, senhor ministro, é a promoção da iniciativa local!*

– e repetia, enfunado: - *A nossa Ana!*

O ministro ainda achou por bem refrear aquele entusiasmo crescente:

- *A nossa, quer dizer...*

Mas o administrador já ia de vela e viagem. E prosseguia: que essa Ana era mulher às mil imperfeições, artista de invariedades, mulher bastante descapotável. Quem, senão ela, podia dar um parecer abalizado sobre a identidade do órgão? Ou não era ela perita em medicina ilegal?” (UVF, pp.28-29)

...e ainda pelo desencontro entre os dirigentes nacionais e os representantes das Nações Unidas, em diálogos que revelam bem quem manda<sup>94</sup>:

“O ministro chamou à parte o delegado das Nações Unidas. Conferenciaram-se:

- *Desculpe lhe dizer, mas eu acho que é mais um desses casos...*

- *Quais casos?* – perguntou o estrangeiro.

---

<sup>94</sup> “O colonialismo não morreu com as independências. Mudou de turno e de executores. O actual colonialismo dispensa colonos e tornou-se indígena nos nossos territórios. Não só se naturalizou como passou a ser co-gerido numa parceria entre ex-colonizadores e ex-colonizados.” (COUTO, Mia. “A fronteira da cultura”. In *Pensatempos*. Lisboa: Caminho, 2005, p.11.)

- *Desses das explosões.*
- *Não me diga uma coisa dessas!*
- *Digo-lhe que é mais um explodido.*
- *Não me venha com essa merda dos explodidos. Desculpe lá, mas essa eu não engulo.*
- *Mas eu, como ministro, recebo informações...*
- *Escute bem: já desapareceram cinco soldados. Cinco! Eu tenho que dar relatório aos meus chefes em Nova Iorque, não quero estórias nem lendas.*
- *Mas o meu governo...*
- *O seu governo está a receber muito. Agora são vocês a dar qualquer coisa em troca. E nós queremos uma explicação plausível!” (UVF, p.32)*

Mas se o final do romance nos apresenta uma explicação natural para os acontecimentos anormais que haviam suscitado a investigação de Risi, há uma explicação outra: as mortes, as tragédias acontecem porque o mundo dos velhos está a morrer e, com ele, a relação entre os homens e os seus antepassados.

Este é, portanto, um país à deriva, sem raízes e sem futuro, que subitamente é engolido pelo abismo (“o país inteiro desaparecera? Sim, a nação fora toda engolida nesse vácuo.” (UVF, p.219)), obra dos antepassados que castigam os homens pelos seus desmandos.

“Meu velhote prosseguiu: que a ele já tinham chegado os rumores. A gente recebe a opinião dos espíritos e até Zeca Andorinho lhe já tinha dito a mesmíssima coisa – os antepassados não estavam satisfeitos com os andamentos do país. Esse era o triste julgamento dos mortos sobre o estado dos vivos.” (UVF, p.220)

Esta nação que desaparece, engolida pelo abismo, é a metáfora de um país em suspenso, que aguarda por dias melhores em que os homens voltem a amar a terra e “pussem respeito nos outros homens.” (UVF, p.220)

E nesta terra em suspenso, os velhos regressam ao seu mundo, o mundo da tradição e dos antepassados, tal como o velho Sulpício que desaparece no barco-flamingo, enquanto os novos se entregam à espera, olhos postos no futuro:

“- *Que vamos fazer?* – perguntei.

- *Vamos esperar.*

A voz dele era calma, como se vinda de antiga sabedoria.

- *Esperar por quem?*

- *Esperar por outro barco* – e, após uma pausa, se corrigiu: - *Esperar por outro voo do flamingo. Há-de vir um outro.*” (UVF, p.224)

Tal como já havia acontecido em *Terra Sonâmbula* e em *A Varanda do Frangipani*, o romance termina num clima de esperança, assente num contexto onírico em que o maravilhoso e a fantasia tomam as rédeas da narrativa, recuperando um imaginário tradicional que, afinal, não está irremediavelmente morto, e cobrindo os acontecimentos de um manto diáfano que permite a sua interpretação simbólica e metafórica. O real empírico, retratado com acutilância crítica, surge, assim, matizado e relativizado por um universo maravilhoso que suscita uma pluralidade de interpretações, para além de emprestar à narrativa uma dimensão poética que a faz transcender o mero retrato ou testemunho de uma época. De novo surgem os ritos, os mitos, as crenças e a cosmovisão ancestrais, que ganham força, construindo, mais uma vez, o retrato de um país onde tradição e modernidade, passado, presente e futuro vivem em comunhão. Realidade e fantasia participam, assim, da mesma maneira na construção de uma verdade que é fluida e sempre sujeita a novas interpretações.

E é em volta dessa conciliação, nem sempre fácil, entre passado, presente e futuro, entre tradição e modernidade, entre o velho e o novo, a fantasia e a realidade que gira igualmente o romance *Um Rio Chamado Tempo, Uma Casa Chamada Terra*, publicado em 2002.

Mia Couto retoma a busca da identidade moçambicana, mais uma vez metaforizada na viagem de um jovem, Mariano, que regressa à sua ilha natal, Luar-de-Chão, para as exéquias fúnebres de seu avô, Dito Mariano, e que acaba descobrindo a verdade sobre si, a sua família e a sua terra. Tal como Muidinga, Kindzu e os pares Ermelindo-Izidine Naíta e Tradutor-Massimo Risi, Mariano vai embarcar numa viagem iniciática que o levará a (re)conhecer o mundo de segredos e fantasia que se esconde por detrás da realidade, a contactar de novo com um mundo de que se havia afastado quando saíra da ilha para estudar na cidade.

E como nos romances anteriores, é novamente da interacção deste jovem com os mais velhos, nomeadamente com o seu pai e o seu falecido avô, que o processo de aquisição de conhecimento se vai dar, numa reafirmação de que o futuro de Moçambique reside na relação harmoniosa entre o passado e o presente, a tradição e a modernidade, a geração mais velha e os mais novos.

*Um Rio chamado Tempo*, ... é, assim, mais um romance de (auto)descoberta das gentes e da nação moçambicana, mergulhada ainda nos resquícios de um passado colonial que se revive sob novas formas e de uma guerra civil que roubou aos homens a sua dignidade e a sua história.

Na passagem do rio, que Mariano realiza no Capítulo Um, encontra-se simbolizado esse franquear da fronteira que separa a cidade da aldeia, a modernidade da tradição, o presente do passado, esse retorno às origens onde se busca a identidade e o renascimento. Este é, no fundo, um romance sobre a noção de pertença, seja ela familiar ou nacional, territorial ou cultural.

Mais uma vez, perante os olhos de Mariano, o narrador de primeira pessoa, vão desfilar as gentes de Moçambique, num retrato colectivo de um povo que se faz de sonhadores, como o seu pai, de recalcamientos e memórias, como acontece com o tio Abstinência, de sabedorias antigas e segredos, como o avô Mariano, de entrega à família, como a avó Dulcineusa, mas também de uma nova elite económica que vive das negociatas e da exploração das riquezas da terra, como o tio Último, e dos governantes que continuam a pautar a sua actuação pela corrupção e pelo abuso de poder. Neles encontramos os diferentes Moçambiques que se confrontam num tempo de mudança e de alteração rápida de costumes e valores.

E sob este quadro, a acção do rio-tempo e da casa-espço, elementos fundamentais da nossa condição de homens. O rio, metáfora da vida que flui num sentido irreversível, é também o espaço do recomeço, da água geradora de vida, do espaço onde o ser humano se reencontra com o seu elemento primordial. Por outro lado, se o rio separa as margens, também as une, estabelecendo, assim, o contacto entre dois mundos aparentemente opostos.

A terra-casa, local que simboliza o retorno às origens, a uma terra-mãe onde nascemos e temos as nossas raízes, encontra-se simbolizada na casa grande da família Mariano – a Nyumba-Kaya - que corre o risco de desaparecer com o patriarca da família.

Esse espaço de harmonia e de pertença reganha a sua importância com a acção de Mariano, que irá recuperar, com a ajuda do “meio-falecido” avô, a verdade e a história de uma família, voltando a colocá-la no centro das suas vidas.

De facto, nas cartas que o velho Dito Mariano, que jaz aparentemente morto na mesa da sala, “dita” a seu neto encontra-se encerrada uma visão do mundo, um saber que repõe a ordem num universo fragilizado e desequilibrado pela acção dos homens. A narrativa procura transmitir esse saber, revestindo os acontecimentos de um carácter simbólico e confundindo, nas diferentes vozes que se cruzam, o histórico e o maravilhoso, a realidade e o onírico, o vivido e o sonhado.

Mariano, o protagonista-narrador, vai trazer até ao leitor, através dos seus olhos, estas vozes que correm o risco de emudecerem na voragem dos tempos. Ele é o eleito, por seu avô, por ter nascido “de um amor sem medida” (RCT, p.260), para repor a ordem e para reunir e reconciliar a família. Tal como Kindzu e o tradutor de Tizangara, ele vive com um pé na tradição e outro na modernidade, o que lhe vai permitir reconstituir as pontes entre Luar-do-Chão e o resto do mundo, entre o passado e o presente, a ruralidade e a urbanidade, a tradição e a modernidade, o mundo dos vivos e o mundo dos mortos.

Ser híbrido e símbolo de um Moçambique de harmonia e integração, ele é o único capaz de inverter o processo de degradação que Luar-do-Chão e a casa grande vinham sofrendo, vítimas do desamor e da descaracterização dos homens:

*“Esta terra começou a morrer no momento em que começámos a querer ser outros, de outra existência, de outro lugar. Luar-do-Chão morreu quando os que a governam deixaram de a amar.” (RCT, p.195)*

Mariano ama a sua terra, não a renegou, apesar dos apelos da modernidade; pelo, contrário, ele faz um esforço por compreendê-la e, em contrapartida, Luar-do-Chão e os seus enigmas oferecem-se à sua decifração, num caminho que, tal como o de Muidinga em *Terra Sonâmbula*, termina com a descoberta da terra e das suas gentes, mas também da sua própria identidade, afinal não neto, mas filho de Dito Mariano.

O final do romance encerra a reposição de uma ordem perdida, recuperada precisamente quando o jovem Mariano cumpre o caminho iniciático:

*“Você, meu neto, cumpriu o ciclo das visitas. E visitou casa, terra, homem, rio: o mesmo ser, só diferindo em nome.” (RCT, p.258)*

E essa viagem é nada mais do que a viagem pela própria vida, essa vida que nasce da acção do rio, seiva vital que corre pelas veias da terra e a fertiliza.

*“Há um rio que nasce dentro de nós, corre por dentro da casa e desagua não no mar, mas na terra. Esse rio uns chamam de vida.” (RCT, p.258)*

A reposição da ordem que havia sido quebrada consegue-se pela superação dos fantasmas, pelo desfazer das mentiras e pela recuperação do amor à casa/terra com as suas gentes, vivas ou mortas<sup>95</sup>.

Aliás, o convívio entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, recorrente na obra de Mia Couto e que analisaremos com mais pormenor mais adiante, marca toda a narrativa, já que ela assenta nos contactos entre Mariano e seu avô, o morto que se recusa a morrer, em mais uma manifestação do maravilhoso que, como nas obras anteriores, marca o decurso da própria narrativa, matizando-a de sentidos múltiplos e simbólicos.

E o diálogo entre esses dois mundos, tal como já havíamos registado em *Terra Sonâmbula* e *O Último Voo do Flamingo*, vai-se concretizar, mais uma vez, na questão da oralidade e da escrita. De facto, Mariano recebe várias cartas, aparentemente enviadas pelo avô, que lhe explicam os acontecimentos e lhe dão indicações sobre as acções a encetar. Mas essas cartas, que surgem, na sua maioria, num contexto onírico, são afinal, escritas pelo próprio Mariano, depois de lhe serem ditadas pelo avô.

*“Agora, não me resta senão me anunciar, perder meu último mistério. Quem fala nestas cartas sou eu, seu Avô Mariano. Não se pergunte mais, não duvide de mais ninguém. Sou eu, Dito Mariano, o sombrio escrevente.*

*Por que razão eu escrevo? Porquê não lhe apareço em voz, falando dentro de sua cabeça? Escrevo porque assim tem mais distância. Eu podia falar-lhe, enquanto você espregueia na sala sem tecto. Mas já não tenho voz que seja visível.*

---

<sup>95</sup> Reflectindo sobre as razões para a decadência de Moçambique, Mia Couto afirma: “Mas a primeira cidadania é a de uma nação que há dentro de cada um de nós. Falta-nos, muitas vezes, a coragem para procurar os nossos demónios dentro de casa. O nosso maior inimigo sempre esteve dentro de nós. Temos que saber domesticar os nossos fantasmas e superar os nossos medos interiores.” (COUTO, Mia. “Uma cidadania à procura da sua cidade”. In *Pensatempos*. Lisboa: Caminho, 2005, p.95.)



*(...)Assim eu uso a sua mão, vou na sua caligrafia, para dizer as minhas razões.”*

*(RCT, p.139)*

Mais uma vez, a escrita surge como recurso moderno de fixação das vozes antigas que pertencem ao domínio da oralidade, numa simbiose que revela a importância da convivência entre os dois mundos que escrita e oralidade representam. Além disso, tal como para Kindzu e para o tradutor de Tizangara, a escrita surge como exorcismo, purificação, que liberta Dito Mariano do enredo de mentiras que caracterizara a sua vida:

*“Nestes manuscritos me fui limpando de mim.” (RCT, p.260)*

Também a crítica social e política que marca a produção literária coutista é retomada em *Um Rio Chamado Tempo...*. No romance reflecte Mia Couto sobre a desilusão em relação a uma independência que, em vez da liberdade e da dignidade prometidas, apenas trouxe fome, miséria e novos poderes. Esse desencanto encontra-se bem patente nas palavras de Dito Mariano dirigidas a seu filho Fulano Malta quando este, trinta anos antes, lhe anunciara a sua intenção de integrar a luta de libertação:

*“A reacção do meu velho foi de descrença. Que esses que diziam querer mudar o mundo pretendiam apenas usar da nossa ingenuidade para se tornarem nos novos patrões. A injustiça apenas mudava de turno.*

*- Não é que eu não tenha fé na humanidade. Deixei foi de acreditar nos homens. Entende?” (RCT, p.222)*

De facto, trinta anos volvidos, as premonições do velho Dito Mariano concretizaram-se da forma mais trágica e o homem revelou o quão afastado está da sua humanidade. É que as mudanças de que o mundo precisa não se conseguem pela força das armas e cada um deve começar por mudar o seu próprio pequeno mundo:

*“E falou. O velho Mariano falou, argumentando tudo por extenso. Que o mundo não mudaria por disparo. A mudança requeria outras pólvoras, dessas que explodem tão manso dentro de nós que se revelam apenas por um imperceptível pestanejar do pensamento.*

- *Se quer mudar o mundo tem um mundo inteiro para ser mudado aqui, em Luar-do-Chão.*” (RCT, p.223)

A degenerescência dos ideais de libertação é acutilantemente resumida nas palavras com que Dito Mariano encerra a conversa com seu filho Fulano:

“O Avô se erguera, confiante em suas razões. Ele já tinha visto os homens. E aqueles não eram diferentes dos que ele conhecera antes. Começamos por pensar que são heróis. Em seguida, aceitamos que são patriotas. Mais tarde, que são homens de negócios. Por fim, que não passam de ladrões.” (RCT, p.223)

Três décadas depois, percebemos pela recusa de Fulano Malta em aceitar a sua velha farda de guerrilheiro e pelas palavras amargamente irónicas de Tuzébio que Dito Mariano tinha razão e que Moçambique, afinal, fora uma esperança adiada:

*“Eis a diferença:  
os que, antes, morriam de fome  
passaram a morrer por falta de comida.”*  
(Taberneiro Tuzébio) (RCT, p.143)

E o problema não se resume às más condições de vida das populações. A nação está entregue nas mãos de novos-ricos<sup>96</sup>, que se limitam a ostentar riqueza e poder:

“Esta é a pobreza dos nossos novos-ricos. Não são ricos. Basta-lhes parecer.” (RCT, p.154)

Entregam-se, sim, a negociatas de especulação imobiliária, como é o caso do Tio Últmio, sem respeito pela terra nem pelos seus habitantes:

“Tio Últmio tem intenção de ficar com os terrenos, até quer instalar um casino na Ilha com vastos terrenos em redor.

---

<sup>96</sup> Sobre os novos-ricos em Moçambique, escreveu Mia Couto um pequeno texto de opinião, “Pobres dos nossos ricos”, originalmente publicado no periódico *Savana*, em Dezembro de 2002 e, posteriormente, incluído na colectânea *Pensatempos*, Lisboa: Caminho, 2005, pp.23-26.

- *Mas aqui há gente morando!*

- *Gente? Ah, estes...*

- *O que vai fazer com eles?*

- *Vai-se ver, vai-se ver. Tudo se fará legalmente, na conformidade da lei.*

*Para já vou colocar as propriedades em nome da minha esposa. Lembra-se dela, não lembra?" (RCT, pp.152-153)*

Ou então, envolvem-se em crimes altamente lucrativos, como o do tráfico de droga, que esteve na origem da morte de Juca Sabão. Aliás, a história de Juca Sabão e da sua relação com o misterioso pó branco que haveria de estar na origem da sua morte é demonstrativa da diferença de mundos e de valores que marca a sociedade moçambicana, que substituiu os valores da terra e do trabalho pelos do lucro fácil e sem escrúpulos. Desconfiado do conteúdo de uns sacos que haviam sido trazidos por um sobrinho e seus compinchas, Juca consulta Dito Mariano que lhe diz que, com certeza, se tratava de adubos. Decidem, então, espalhar o misterioso pó sobre as terras de cultivo para que estas, vindas as chuvas, produzam em abundância. Afinal, os homens que trouxeram aqueles sacos haviam dito que eles “trariam a riqueza para a terra de Luar-do-Chão” (RCT, p.171), e para Juca e Dito Mariano não há outra riqueza que não seja a que é retirada da terra. Mas a riqueza era outra: os sacos continham droga e quando os traficantes regressam não acreditam na história que os velhos lhes contam e matam Juca Sabão.

No entanto, este retrato realista do Moçambique de hoje não afasta, como vimos, a existência de um mundo marcado por uma lógica outra, por um universo maravilhoso em que o impossível se torna possível (“- *Aqui cabe tudo, meu amigo.*” (RCT, p.182)) e em que encontramos retratados os mitos, as crenças e a cosmovisão tradicionais.

De facto, o maravilhoso manifesta-se desde o início da narrativa, uma vez que somos imediatamente postos perante o acontecimento impossível de um morto que se recusa a morrer.

“Enquanto vivo se dizia morto. Agora que falecera ele teimava em não morrer completamente. (...)” (RCT, p.37)

Mais tarde, é a própria terra que se recusa a receber os mortos, fechando-se, aliás, a toda a actividade humana.

“O coveiro levanta a pá com um gesto dolente. O metal rebrilha, fulgoroso, pelos ares, flecha rumo ao chão. Contudo, em lugar do golpe suave se escuta um sonoro clique, o rasposo ruído de metal contra metal. A pá relampeja, escoiceia como pé de cavalo e, veloz, lhe escapa da mão. Meu espanto se destamalha: seriam faíscas que saltaram? Ou fosse o pássaro ndlati despenhando-se no solo terrestre? Certo é que a pá tinha embatido em coisa dura, tanto que a lâmina vinha entortada.”  
(RCT, p.178)

Além disso, as cartas que surgem do nada, “ditadas” pelo avô Dito Mariano, que jaz morto na mesa da sala, instauram a lógica anti-natural a que Matusse se refere, em que o maravilhoso emerge do real e é aceite como manifestação da face invisível da vida, do mundo que se esconde por detrás da realidade empírica e que lança sobre ela um olhar que despreza os condicionalismos impostos pela lógica e pelo racionalismo<sup>97</sup>. Este é, por isso, um olhar subversivo, que sugere uma multiplicidade de interpretações sobre os acontecimentos que nos permitem observá-los de vários ângulos.

E é, em suma, dessa multiplicidade de perspectivas, de olhares e de vozes que se faz a obra de Mia Couto, o moçambicano que, como muito bem resumiu Fernanda Cavacas, “diz Moçambique em português”<sup>98</sup>, eterno ser de fronteira que “vive junto à janela, essa janela que se abre para os territórios da interioridade.”<sup>99</sup>

Nesta breve caracterização da sua obra, colocámos em evidência as principais coordenadas que a norteiam, como o remanejamento da língua, o olhar crítico e humanista que lança sobre o passado colonial e o período pós-independência do seu país, e a problemática da identidade nacional, que, na sua opinião, se constrói sobre a conciliação do passado e do presente, do tradicional e da modernidade, do velho e do novo, do

---

<sup>97</sup> Mia Couto afirma, aliás, que uma das funções do escritor é precisamente questionar os limites da razão e criar mundos alternativos de fantasia e encantamento: “O escritor não é apenas aquele que escreve. É aquele que produz pensamento, aquele que é capaz de engravidar os outros de sentimento e de encantamento.

Mais do que isso, o escritor desafia os fundamentos do próprio pensamento. Ele vai mais longe do que desafiar os limites do politicamente correcto. Ele subverte os próprios critérios que definem o que é correcto, ele questiona os limites da razão.” (COUTO, Mia. “Que África escreve o escritor africano?”. In *Pensatempos*. Lisboa: Caminho, 2005, p.63.)

<sup>98</sup> CAVACAS, Maria Fernanda. *Mia Couto: Um Moçambicano que Diz Moçambique em Português*. Tese de Doutoramento em Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2002.

<sup>99</sup> COUTO, Mia. “Que África escreve o escritor africano?”. In *Pensatempos*. Lisboa: Caminho, 2005, p.59.

africano e do ocidental, que, assim, surgem (con)fundidos em narrativas em que lado a lado com o real mais trágico, mas por vezes também cómico e risível, se movimenta todo um mundo de sombras em que mitos, lendas e espíritos convivem de perto com o ser humano, preenchendo a sua vida de sonho e sagrado e abrindo as portas à esperança. É que, como o próprio Mia declarou, “os escritores moçambicanos cumprem hoje um compromisso de ordem ética: pensar este Moçambique e sonhar um outro Moçambique”<sup>100</sup> e esse compromisso só se pode cumprir pela acção da literatura, que cobre a realidade com o manto da “inverdade” para melhor a retratar:

“A pergunta poderia ser: qual é a responsabilidade do escritor para com a democracia e com os direitos humanos? É toda. Porque o compromisso maior do escritor é com a verdade e com a liberdade. Para combater pela verdade o escritor usa uma inverdade: a literatura. Mas é uma mentira que não mente.”<sup>101</sup>

E é deste convívio entre o real e o maravilhoso, desta incursão num mundo mágico onde tudo é possível, que nos ocuparemos a seguir, numa tentativa de compreensão das manifestações desse maravilhoso e do seu papel na economia da narrativa coutista.

---

<sup>100</sup> IDEM. “Que África escreve o escritor africano?”. In *Pensatempos*. Lisboa: Caminho, 2005, p.63.

<sup>101</sup> IDEM. “Que África escreve o escritor africano?”. In *Pensatempos*. Lisboa: Caminho, 2005, p.59.



## **PARTE II**





## 1. Breve caracterização do Realismo Mágico

“‘Realism’ is a markedly male term, ‘magical’ an intensely female one (...). Together they form an androgyne, a hircocervus, or linguistically speaking, an oxymoron. For realism, in what is perhaps its principal meaning, makes us realize that we inhabit a particular world, a period of time and a society, and demands fidelity of representation. The magical, on the other hand, is what the poet creates, and he can do this more clearly and effectively in one of these “borderline countries”, as McLuhan called Canada, because they are immune from the excessively burdensome conditioning of the past.”<sup>1</sup>

Se é verdade que o conceito crítico de Realismo Mágico foi inicialmente desenvolvido pelos autores latino-americanos, não é menos verdade que ele se tornou uma tendência internacional<sup>2</sup>, sobretudo em contexto pós-colonial, onde a co-ocorrência do real e do mágico corresponde a uma energia inovadora, mas também a um impulso para restabelecer contacto com as tradições, crenças e costumes subalternizados pelo Realismo dos séculos XIX e XX que, na sua tentativa de reprodução mimética da realidade, se

---

<sup>1</sup> RIZZARTI, Alfredo. “Bewildered with Nature. The Magical-Realist in Joe Rosenblatt”. In LINGUANTI, Elsa; CASOTTI, Francesco & CONCILIO, Carmen. *Coterminous Worlds. Magical Realism and Contemporary Post-colonial Literature in English*. Amsterdam – Atlanta: Rodopi, 1999, p.136.

<sup>2</sup> O seu carácter internacional é afirmado por Zamora e Faris, que, na Introdução a *Magical Realism. Theory, History, Community*, declaram que o Realismo Mágico é “an important presence in contemporary world literature”, constituindo “a significant contemporary international mode”. (ZAMORA, Lois Parkinson and FARIS, Wendy B. “Introduction: Daiquiri Birds and Flaubertian Parrot(ie)s”. In ZAMORA, Lois Parkinson and FARIS, Wendy B. (Ed.). *Magical Realism. Theory, History, Community*. Durham & London: Duke University Press, 1995, p.4.)

Wendy B. Faris retoma esta ideia na Introdução a *Ordinary Enchantments. Magical Realism and the Remystification of Narrative*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004, p.1.

instituiu como representação objectiva e universal do mundo. O Realismo Mágico, pelo contrário, opõe à hegemonia do Realismo uma visão excêntrica, que abre as portas à diversidade e ao hibridismo, características essenciais das literaturas pós-coloniais<sup>3 4</sup>. E essa visão excêntrica nasce não da oposição entre o real e o mágico ou maravilhoso, mas de uma (con)fusão entre ambos, que torna as classificações inúteis, pois o mágico pode ser real e a realidade mágica<sup>5</sup>:

“In the magical realist texts under discussion (...), the supernatural is not a simple or obvious matter, but it *is* an ordinary matter, an everyday occurrence – admitted, accepted, and integrated into the rationality and materiality of literary realism. Magic is no longer quixotic madness, but normative and normalizing. It is a simple matter of the most complicated sort.”<sup>6</sup>

A magia surge, assim, como forma de recuperação do próprio real, mas de um real que havia sido obliterado ou secundarizado, porque visto como ontológica e culturalmente menor.

De facto, os textos inseridos pela crítica no Realismo Mágico assentam em sistemas culturais que não são menos “reais” do que aqueles em que assenta o Realismo literário;

---

<sup>3</sup> Faris coloca em evidência a importância do Realismo Mágico nas sociedades pós-coloniais, estabelecendo uma relação estreita entre este modo e o hibridismo que caracteriza, como já referimos, estas sociedades e a literatura que nelas se produz: “Furthermore, that combination of realistic and fantastical narrative, together with the inclusion of different cultural traditions, means that magical realism reflects, in both its narrative mode and its cultural environment, the hybrid nature of much postcolonial society. Thus the mode is multicultural in its very nature.” (FARIS, Wendy B. *Ordinary Enchantments. Magical Realism and the Remystification of Narrative*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004, p.1.)

<sup>4</sup> No seu artigo sobre a relação do Ocidente com o não-Ocidente, S. Hall aponta a uniformização que os discursos Ocidental e não-Ocidental impuseram nas representações dos mundo dos outros, marcados, afinal, pela diversidade. O discurso, como “sistema de representação” que é, representa o mundo como estando dividido de acordo com uma dicotomia simplista entre O Ocidente/O Resto e essa falsa distinção torna o discurso do Ocidente e o Resto tão destrutivo: estabelece distinções grosseiras e simplistas e constrói uma concepção extremamente simplista da “diferença” (Vide “The West and the Rest: discourse and power”. In HALL, Stuart and GIEBEN, Bram (ed.). *Formations of Modernity. Understanding Modern Societies. An Introduction Book*. Cambridge: Polity Press and The Open University, 1997, pp.275-331.).

<sup>5</sup> A propósito da obra de Salman Rushdie, Shaul Bassi tece as seguintes considerações sobre a presença do imaginário nas comunidades tradicionais indianas: “What is still more important is that stories in India tell the truth without imitating the world. Realism is not their degree zero of representation. This is not because in India carpets actually fly, but because, in order to describe and comment on reality, carpets may be made to fly. People experience and construct the world through imaginary elements, too: this is *their* realism.” (BASSI, Shaul. “Salman Rushdie’s Special Effects”. In LINGUANTI, Elsa; CASOTTI, Francesco & CONCILIO, Carmen. *Coterminous Worlds. Magical Realism and Contemporary Post-colonial Literature in English*. Amsterdam – Atlanta: Rodopi, 1999, p.49.)

<sup>6</sup> ZAMORA, Lois Parkinson and FARIS, Wendy B. “Introduction: Daiquiri Birds and Flaubertian Parrot(ie)s”. In ZAMORA, Lois Parkinson and FARIS, Wendy B. (Ed.). *Magical Realism. Theory, History, Community*. Durham & London: Duke University Press, 1995, p.3.

tratam-se, sim, de sistemas culturais que privilegiam o mistério, em detrimento do empirismo, a intuição em desfavor da tecnologia, a tradição sobre a inovação, e que são recuperados pelos escritores com um fim de afirmação da identidade cultural dos seus povos e de transgressão das fronteiras que lhes foram/são impostas. E o Realismo Mágico permite a transgressão dessas fronteiras porque abre as portas para a fusão e a coexistência de mundos, espaços, tempos e sistemas irreconciliáveis noutros modos ficcionais.

“In certain cases, the pressure of the marvellous in a novel simply places it within the wider context of non-realist narrative. In others, the same element derives directly from a cultural hinterland – (...) – where what we call the marvellous is seen as an integral part of reality.”<sup>7</sup>

Tal como o Realismo, o Realismo Mágico incide sobre a realidade e sua representação. O Realismo Mágico partilha a tradição da narrativa realista, pois também ele tem como intuito a apresentação de uma versão credível da realidade. No entanto, nos textos do Realismo Mágico o conceito de realidade é amplificado pela presença de mundos ficcionais animistas, múltiplos e permeáveis. As fronteiras dissolvem-se, tornam-se fluidas:

“Mind and body, spirit and matter, life and death, real and imaginary, self and other, male and female: these are boundaries to be erased, transgressed, blurred, brought together, or otherwise fundamentally refashioned in magical realist texts.”<sup>8</sup>

Não admira, por isso, que muitos dos seus teorizadores evidenciem o seu carácter subversivo, o seu impacto ideológico, uma vez que, como afirmámos anteriormente, implica o dismantelamento de toda e qualquer estrutura política, cultural ou social de carácter monolítico e unívoco. Tem sido, por isso, um meio privilegiado de desconstrução dos programas coloniais e neo-coloniais, gerando um contradiscurso que permite o distanciamento e a análise crítica do passado e do presente.

---

<sup>7</sup> BERTINETTI, Paolo. “Reality and Magic in Syl Cheney-Coker’s *The Last Harmattan of Alusine Dunbar*”. In LINGUANTI, Elsa; CASOTTI, Francesco & CONCILIO, Carmen. *Coterminous Worlds. Magical Realism and Contemporary Post-colonial Literature in English*. Amsterdam – Atlanta: Rodopi, 1999, p.198.

<sup>8</sup> ZAMORA, Lois Parkinson and FARIS, Wendy B. “Introduction: Daiquiri Birds and Flaubertian Parrot(ie)s”. In ZAMORA, Lois Parkinson and FARIS, Wendy B. (Ed.). *Magical Realism. Theory, History, Community*. Durham & London: Duke University Press, 1995, p.6.

Além disso, ao tornar as fronteiras fluidas e as perspectivas plurais, o Realismo Mágico traz para a narrativa várias questões e reposicionamentos no que concerne, por exemplo, a noção de verdade, tão pertinente nas obras de Mia Couto, nomeadamente em *A Varanda do Frangipani* e *O Último Voo do Flamingo*; as relações de causa-efeito entre acontecimentos; a relação do texto com o mundo; e a própria noção de “normal”, uma vez que o universo das narrativas do Realismo Mágico é marcado por uma lógica outra, que não se concilia com a nossa noção, culturalmente determinada, de “normalidade”.

A expressão Realismo Mágico começou por ser utilizada, pela primeira vez, num contexto artístico, pelo alemão Franz Roh, que no seu texto de 1925, *Nach-Expressionismus, Magischer Realismus: Problem der Neuesten Euroäischen Malerei*, a usa para caracterizar a nova pintura que se fazia na Europa, em que a natureza era recriada em vez de reproduzida, reconstrução que devia assentar em fenómenos espirituais, o que revelava a consciência do artista em relação ao carácter problemático do mundo empírico. Instaura-se, assim, o primado de um “racionalismo mágico” (“ein Magischer Rationalismus”) ou um racionalismo autêntico que venera como um “milagre” a organização racional do mundo. Os objectos, observados sob um novo prisma, tornam-se estranhos, o que gera o medo e o espanto:

“The goal of this post-World War I art was a new definition of the object, clinically dissected, coldly accentuated, microscopically delineated. Over-exposed, isolated, rendered from an uncustomary angle, the familiar became unusual, endowed with an *Unheimlichkeit* (uncanniness) which elicited fear and wonder.”<sup>9</sup>

Não pretendemos aqui reflectir sobre os caminhos percorridos por esta expressão, surgida na Alemanha do pós-Grande Guerra para referir uma tendência no domínio da pintura, até ser apropriada por vários escritores e críticos da América Latina<sup>10</sup>. No entanto, não podemos deixar de referir que ela chegou à América Latina através da tradução espanhola da obra de Roh, publicada, em 1927, na *Revista de Occidente*, de Ortega y Gasset. No espaço de um ano, a expressão era já utilizada para referir a prosa dos autores

---

<sup>9</sup> GUENTHER, Irene. “Magic Realism, New Objectivity, and the Arts during the Weimar Republic”. In ZAMORA, Lois Parkinson and FARIS, Wendy B. (Ed.). *Magical Realism. Theory, History, Community*. Durham & London: Duke University Press, 1995, p. 36.

<sup>10</sup> Sobre este assunto, vide GUENTHER, Irene. “Magic Realism, New Objectivity, and the Arts during the Weimar Republic”. In ZAMORA, Lois Parkinson and FARIS, Wendy B. (Ed.). *Magical Realism. Theory, History, Community*. Durham & London: Duke University Press, 1995, pp.55 e segs.

europeus nos círculos literários de Buenos Aires, facto a que não foi decerto alheia uma migração cultural sem precedentes da Europa para as Américas nas décadas de 30 e de 40 do século XX, consequência da política do Terceiro Reich.

E é precisamente na América Latina que a expressão vai ser adoptada pela crítica literária<sup>11</sup> e, posteriormente, apropriada e transformada, ao ponto de a influência de Roh naquilo que é hoje o Realismo Mágico ser mínima.

Em 1949, Alejo Carpentier, que havia já participado no movimento Surrealista francês da década de 30, escreve os seus dois ensaios sobre o “real maravilloso americano”, expressão que ele definiu como uma forma eminentemente americana de Realismo Mágico.

Ao contrário do que defendiam os Surrealistas europeus, com os quais havia enfileirado alguns anos antes, o real maravilhoso americano de Carpentier não assenta num assalto consciente a uma realidade convencionalmente representada, “but, rather, an amplification of perceived reality required by and inherent in Latin American nature and culture.”<sup>12</sup>

O maravilhoso não nasce da subversão e transgressão da realidade através de formas abstractas e de combinações de imagens deliberadamente construídas, mas sim das realidades natural e humana de um contexto espaço-temporal determinado em que o maravilhoso e o insólito emergem “naturalmente”:

“(…) the marvelous begins to be unmistakably marvelous when it arises from an unexpected alteration of reality (the miracle), from a privileged revelation of reality, an unaccustomed insight that is singularly favored by the unexpected richness of reality or an amplification of the scale and categories of reality, perceived with particular intensity by virtue of an exaltation of the spirit that leads it to a kind of

---

<sup>11</sup> Sobre a fortuna do conceito de Realismo Mágico entre vários críticos literários da América Latina, vide SCARANO, Tommaso. “Notes on Spanish-American Magical Realism”. In LINGUANTI, Elsa; CASOTTI, Francesco & CONCILIO, Carmen. *Coterminous Worlds. Magical Realism and Contemporary Post-colonial Literature in English*. Amsterdam – Atlanta: Rodopi, 1999, pp.8-28.

<sup>12</sup> CARPENTIER, Alejo. “On the Marvelous Real in America”. In ZAMORA, Lois Parkinson and FARIS, Wendy B. (Ed.). *Magical Realism. Theory, History, Community*. Durham & London: Duke University Press, 1995, p.75.

extreme state. To begin with, the phenomenon of the marvelous presupposes faith.”<sup>13</sup>

E foi essa fé que Carpentier testemunhou no Haiti, onde, nas suas palavras, encontrou o real maravilhoso a cada passo, nas crenças e práticas de um povo que pauta a sua actuação pelo poder mágico e evocativo das danças, das canções, das palavras, com todos os seus rituais. No entanto, para ele, o real maravilhoso não é característico exclusivamente do Haiti, mas de toda a América Latina, onde ele está latente e omnipresente, constituindo-se no âmago da sua história, marcada, por um lado, pelo mito e, por outro, pelo sincretismo e pela mestiçagem: “After all, what is the entire history of America if not a chronicle of the marvelous real?”<sup>14</sup> O conceito de real maravilhoso marca, então, a diferença do discurso Latino-americano sobre a identidade, que assenta na rejeição da influência europeia.

O Realismo Mágico revela uma atitude em relação ao real que pode exprimir-se através de formas populares ou cultas, e que consiste não na criação imaginária de mundos que permitem a fuga à realidade quotidiana, mas na confrontação da própria realidade, que é desmantelada com o fim de descobrir a dimensão misteriosa das coisas:

“Neither of those two tendencies permeates works of magical realism, where the principal thing is not the creation of imaginary beings or worlds but the discovery of the mysterious relationship between man and his circumstances.”<sup>15</sup>

Assim, para Amaryll Chanady, o Realismo Mágico é marcado por aquilo a que chama “the innovative character of the imaginary”<sup>16</sup>, que intervém para desafiar as representações realistas “in order to introduce *poesis* into *mimesis*”<sup>17</sup>.

---

<sup>13</sup> CARPENTIER, Alejo. “On the Marvelous Real in America”. In ZAMORA, Lois Parkinson and FARIS, Wendy B. (Ed.). *Magical Realism. Theory, History, Community*. Durham & London: Duke University Press, 1995, pp.85-86.

<sup>14</sup> CARPENTIER, Alejo. “On the Marvelous Real in America”. In ZAMORA, Lois Parkinson and FARIS, Wendy B. (Ed.). *Magical Realism. Theory, History, Community*. Durham & London: Duke University Press, 1995, p.88.

<sup>15</sup> LEAL, Luis. “Magical Realism in Spanish American Literature”. In ZAMORA, Lois Parkinson and FARIS, Wendy B. (Ed.). *Magical Realism. Theory, History, Community*. Durham & London: Duke University Press, 1995, p.122.

<sup>16</sup> CHANADY, Amaryll. “The Territorialization of the Imaginary in Latin America: Self-Affirmation and Resistance to Metropolitan Paradigms”. In ZAMORA, Lois Parkinson and FARIS, Wendy B. (Ed.). *Magical Realism. Theory, History, Community*. Durham & London: Duke University Press, 1995, p. 129.

Desta forma, a ideia de uma realidade objectiva e imutável, que pode ser facilmente apreendida e representada, é substituída pela ênfase na percepção como a criação e produção subjectiva de uma nova realidade da imaginação.

E isso nasce do facto de o Realismo Mágico combinar o realismo e a fantasia “in such a way that magical elements grow organically out of the reality portrayed.”<sup>18 19</sup>

O carácter aparentemente contraditório do par realismo/magia é ultrapassado pela literatura, já que se estabelece entre eles aquilo a que David Mikics chama de “oxymoronic or paradoxical cohesion”<sup>20</sup>, uma vez que o Realismo Mágico parece defender que o impulso realista, para se concretizar, pode exigir o que à primeira vista parecerá uma violação das aparências quotidianas pelo rico e estranho mundo dos sonhos e da fantasia. Assim, no Realismo Mágico o real não é negado ou obliterado; recusa-se, sim, a pretensão do Realismo em ser uma representação exacta desse real, que passa a ser distendido, ampliado<sup>21</sup>, numa relação dialéctica entre dois mundos<sup>22</sup> que, na impossibilidade de se suplantarem ou de se afirmarem claramente, vão estabelecer entre eles uma relação contínua que transparece no universo ficcional:

---

<sup>17</sup> CHANADY, Amaryll. “The Territorialization of the Imaginary in Latin America: Self-Affirmation and Resistance to Metropolitan Paradigms”. In ZAMORA, Lois Parkinson and FARIS, Wendy B. (Ed.). *Magical Realism. Theory, History, Community*. Durham & London: Duke University Press, 1995, p. 130.

<sup>18</sup> FARIS, Wendy B. “Scheherazade’s Children: Magical Realism and Postmodern Fiction”. In ZAMORA, Lois Parkinson and FARIS, Wendy B. (Ed.). *Magical Realism. Theory, History, Community*. Durham & London: Duke University Press, 1995, p. 163.

<sup>19</sup> Esta contiguidade entre o natural e o sobrenatural, o real e a fantasia é evidenciada por Paolo Bertinetti que caracteriza o Realismo Mágico nos seguintes termos: “It is a narrative form, or a kind of writing which, in aiming to communicate experience through the medium of literature, chooses to present the ordinary as extraordinary and the extraordinary as ordinary, or as part of everyday reality.” (BERTINETTI, Paolo. “Reality and Magic in Syl Cheney-Coker’s *The Last Harmattan of Alusine Dunbar*”. In LINGUANTI, Elsa; CASOTTI, Francesco & CONCILIO, Carmen. *Coterminous Worlds. Magical Realism and Contemporary Post-colonial Literature in English*. Amsterdam – Atlanta: Rodopi, 1999, p.197.)

<sup>20</sup> MIKICS, David. “Derek Walcott and Alejo Carpentier: Nature, History, and the Caribbean Writer”. In ZAMORA, Lois Parkinson and FARIS, Wendy B. (Ed.). *Magical Realism. Theory, History, Community*. Durham & London: Duke University Press, 1995, p. 372.

<sup>21</sup> Wendy Faris fala de “a possible remystification of narrative”, isto é, a tendência na narrativa contemporânea para incluir elementos de base espiritual: “Thus, magical realism can be seen to open up a space of the ineffable in-between that accommodates the camouflaged presence of the spirit amid material reality.” (FARIS, Wendy B. *Ordinary Enchantments. Magical Realism and the Remystification of Narrative*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004, pp. 65 e 68.)

<sup>22</sup> Para Tommaso Scarano, um dos principais traços distintivos de Realismo Mágico é precisamente “the non-conflictual coexistence of contrary elements”. (SCARANO, Tommaso. “Notes on Spanish-American Magical Realism”. In LINGUANTI, Elsa; CASOTTI, Francesco & CONCILIO, Carmen. *Coterminous Worlds. Magical Realism and Contemporary Post-colonial Literature in English*. Amsterdam – Atlanta: Rodopi, 1999, p.24.)

“(...) the potency of magical realism lies in its capacity to explore the protean relationship between what we consider rational (what is knowable, predictable, and controllable) and irrational (what is beyond our complete understanding and control).”<sup>23</sup>

O Realismo Mágico deixa no ar a sugestão de que o quotidiano pode ser cenário do extraordinário, e esse limbo, esse vaivém entre os dois pólos oferece uma promessa de uma percepção transfigurada, de renovação da existência.

Mas que características definem um texto como pertencente ao Realismo Mágico?

Primeiramente, o texto tem que conter um elemento mágico ou maravilhoso (o que Wendy Faris designa de “irreducible element of magic”<sup>24</sup>), isto é, têm que ocorrer fenómenos que não podemos explicar de acordo com as leis do universo tal como as conhecemos, mas que no texto acontecem de facto e são percebidos como “reais”. A ocorrência do sobrenatural origina frequentemente a ruptura da lógica comum dos fenómenos e das relações de causa-efeito, que surgem subvertidas e determinadas por uma lógica outra. Além disso, em face dos acontecimentos sobrenaturais que emergem do real, este, tal como o conhecemos, pode parecer-nos espantoso, estranho ou ridículo, provocando um efeito de erosão e irrisão do *status quo* que torna o Realismo Mágico um modo privilegiado de sátira e de comentário político e social.

A voz narrativa relata acontecimentos extraordinários, que normalmente não seriam verificáveis pelos sentidos, e fá-lo, normalmente, a partir de uma perspectiva, de um ponto de vista – o do narrador – que, pela sua formação, reconhece o sobrenatural como contrário às leis da natureza, mas que se esforça por aceitar “the world view of a culture in order to describe it.”<sup>25</sup> É, assim, abolida a antinomia entre o natural e o sobrenatural e o leitor, que reconhece os dois códigos antagónicos, suplanta a sua avaliação do que é racional e irracional no mundo ficcional, acabando por aceitar a sua co-ocorrência.

---

<sup>23</sup> STEWART, Melissa. “Roads of “Exquisite Mysterious Muck”: the Magical Journey through the City of William Kennedy’s *Ironweed*, John Cheever’s “The Enormous Radio”, and Donald Barthelme’s “City Life””. In ZAMORA, Lois Parkinson and FARIS, Wendy B. (Ed.). *Magical Realism. Theory, History, Community*. Durham & London: Duke University Press, 1995, p. 477.

<sup>24</sup> FARIS, Wendy B. *Ordinary Enchantments. Magical Realism and the Remystification of Narrative*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004, p.7.

<sup>25</sup> CHANADY, Amaryll. *Magical Realism and the Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy*. New York: Garland, 1985, p.189.



“The narrator’s presentation of the irreducible element on the same narrative plane as other, commonplace, happenings means that in the terms of the text, magical things “really” do happen;”<sup>26</sup>

Em segundo lugar, as descrições evidenciam uma forte presença do mundo fenomenológico, o que distingue o Realismo Mágico de outras formas de fantasia e da alegoria. As descrições realistas criam um mundo ficcional que se assemelha àquele em que vivemos, muitas vezes pelo recurso ao detalhe. Mas lado a lado com estas descrições realistas surgem pormenores mágicos, que se destacam claramente de uma função mimética para nos colocarem na direcção oposta, a da prevalência da imaginação. Daí que, frequentemente, os acontecimentos maravilhosos ocorram num contexto realista, num contexto histórico definido que, assim, aparece recriado, revisto, apresentado sob um prisma alternativo, que marca a história com o cunho do mito.

Em terceiro lugar, o leitor pode, inicialmente, antes de classificar o elemento sobrenatural como irredutível, hesitar entre duas interpretações contraditórias dos acontecimentos, o que pode gerar a dúvida inquietante e perturbadora. A questão da crença assume, assim, um papel central, uma vez que a hesitação surge não raras vezes não só da emergência do sobrenatural no quotidiano, mas do choque entre diferentes sistemas culturais implícitos na narrativa. E uma vez que a crença é culturalmente condicionada, haverá leitores que hesitarão mais do que outros, de acordo com os seus sistemas culturais e as suas tradições narrativas. O leitor hesitará entre a interpretação de um acontecimento sobrenatural como fruto de um sonho ou de uma alucinação, por um lado, ou vendo-o como um milagre, por outro. No entanto, ainda que o sonho seja uma presença constante, o Realismo Mágico não se reduz aos sonhos e é a própria realidade que assume essa dimensão onírica, gerando a hesitação e a surpresa. Por vezes, é o texto que, deliberadamente, cria as condições para a hesitação, que nasce tanto da dúvida sobre a natureza dos acontecimentos, como do espanto originado pelas suas peculiares características.

No entanto, na maior parte dos casos, passada a hesitação inicial, o elemento maravilhoso é aceite como natural e integrado no quadro de um modo que "expands

---

<sup>26</sup> FARIS, Wendy B. *Ordinary Enchantments. Magical Realism and the Remystification of Narrative*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004, p.8.

fictional reality to include events we used to call magic in realism.”<sup>27</sup> E nesta aceitação de um maravilhoso “naturalizado” o papel do narrador é preponderante, criando as condições para que o leitor entre no universo maravilhoso sem o questionar:

“Narrator and citizen equally accept the event; they do not question its reality. (...) The narrator neither offers a rational explanation for the encounter nor encourages a sense of doubt in the reader. He/she simply accepts it.”<sup>28</sup>

Para isso, limita-se a fazer um relato dos factos, sem os comentar, naturalizando o sobrenatural de tal modo que o leitor não sente a antinomia que caracteriza o modo Fantástico:

“(…), because the magical realist narrator accepts the antinomy and promotes the same acceptance in the reader, the antinomy is resolved.”<sup>29</sup>

Brenda Cooper prefere realçar a posição do autor que, no entanto, se exprime na obra através da perspectiva do narrador. Para ela, a “ironia” determina a focalização/ponto de vista do autor. De facto, a ironia é a palavra-chave das narrativas deste modo, uma vez que nelas se manifesta a presença de um fosso entre as perspectivas das personagens, tipicamente rurais, e um autor que não se insere, senão de forma diferida, no universo rural tradicional. Da relação entre esses dois pontos de vista nasce o espaço negocial entre maravilhoso e realismo. O maravilhoso, adverte Brenda Cooper, só pode funcionar se lhe for dada dignidade, e essa dignidade nasce precisamente de um olhar que longe de ser paternalista, condescendente ou buscar apenas o exótico, evidencia um profundo respeito e uma fé genuína no sistema de crenças retratado<sup>30</sup>. E esta posição pode assumir um carácter paradoxal, pois muitos escritores pertencem a uma elite cultural e económica educada segundo os padrões ocidentais, que olham com desconfiança e cepticismo para as

---

<sup>27</sup> FARIS, Wendy B. *Ordinary Enchantments. Magical Realism and the Remystification of Narrative*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004, p.17.

<sup>28</sup> BIAGIOTTI, Luca. “Bees, Bodies, and Magical Miscegenations. Robert Kroetsch’s *What the Crow Said*”. In LINGUANTI, Elsa; CASOTTI, Francesco & CONCILIO, Carmen. *Coterminous Worlds. Magical Realism and Contemporary Post-colonial Literature in English*. Amsterdam – Atlanta: Rodopi, 1999, p.108.)

<sup>29</sup> FARIS, Wendy B. *Ordinary Enchantments. Magical Realism and the Remystification of Narrative*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004, p.20.

<sup>30</sup> COOPER, Brenda. *Magical Realism in West African Fiction. Seeing with a Third Eye*. London and New York: Routledge, 2004, p.33.

manifestações que não assentam na razão e no cientismo. No entanto, muitos destes escritores celebram e exaltam a “autenticidade” destas manifestações mágicas e apontam o retorno a uma mentalidade tradicional como o único caminho para a construção de um futuro melhor. Este aparente paradoxo é resolvido pelo autor através de um posicionamento que se desenvolve em dois sentidos:

“In other words, the writer must have ironic distance from the magical worldview or else the realism will be compromised. However, the writer must at the same time have a deep respect for the magic, or else it evaporates into mere folk belief or total fantasy, separated from the real instead of syncretized with it.”<sup>31</sup>

O Realismo Mágico nasce precisamente desta relação, precária e instável, entre a crença e o distanciamento irónico. Ao apresentar como válida uma cosmovisão que atenta contra as leis da lógica e da razão tal como as concebe, e a maioria dos seus leitores, o autor assume aquilo a que Amaryll Chanady chamou de “autorial reticence”, isto é, fá-lo sem a julgar, sem emitir sobre ela e aqueles que a personificam juízos de valor, recusando-se a analisar a perspectiva que difere da nossa visão da realidade. Ao fazê-lo, o autor “naturaliza” o sobrenatural, permitindo a justaposição de dois mundos, por muito antinómicos que eles sejam:

“If the narrator stressed the exclusive validity of his rational worldview, he would relegate the supernatural to a secondary mode of being (the unreliable imagination of a character), and thus the juxtaposition of two mutually exclusive logical codes, which is essential to magic realism, would become a hierarchy.”<sup>32</sup>

Uma vez que o carácter excepcional do acontecimento não é realçado, o leitor também não o questionará e aceitá-lo-á naturalmente como parte integrante da narrativa.

---

<sup>31</sup> COOPER, Brenda. *Magical Realism in West African Fiction. Seeing with a Third Eye*. London and New York: Routledge, 2004, p.34.

<sup>32</sup> CHANADY, Amaryll. *Magical Realism and the Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy*. New York: Garland, 1985, pp.29-30.

Por outro lado, o leitor experiencia o que Faris chama “the closeness or near-merging of two realms, two worlds.”<sup>33</sup> De facto, a visão do Realismo Mágico assenta na intercepção entre dois mundos – o do natural e o do sobrenatural –, espécie de ponto imaginário dentro de um espelho de dupla face que reflecte nas duas direcções. As fronteiras entre o real e a imaginação, o sonho e a vigília, os factos e a ficção, o humano e o animal, o mundo dos vivos e o mundo dos mortos tornam-se fluidas e são facilmente ultrapassadas, numa narrativa que as funde. O Realismo Mágico provoca a erosão das margens entre as categorias definidas pela lógica do Racionalismo, uma vez que as ligações entre as percepções da realidade empiricamente construídas e um discurso ficcional realisticamente construído levam ao questionamento de ambos. Exemplo disso são as frequentes metamorfoses de animais em humanos e vice-versa e também de animais em outro animais, além da presença recorrente no reino dos vivos dos mortos que com eles interagem, como veremos na última parte.

Além disso, as narrativas do Realismo Mágico questionam as ideias pré-concebidas sobre o tempo, o espaço<sup>34</sup> e a identidade, que vão sofrer um poderoso abalo, emergindo múltiplos, híbridos, por vezes fragmentários:

“Magical realism reorients not only our habits of time and space, but our sense of identity as well”.<sup>35</sup>

História e mito ocorrem lado a lado, o que leva a uma transformação dos parâmetros de espaço e tempo, que sofrem um profundo abalo. Falando sobre a literatura da América Latina, Carlos Fuentes descreve o tempo linear, marcadamente positivista, como a negação “of half our being, of our past, a denial of many things that define us as a

---

<sup>33</sup> FARIS, Wendy B. “Scheherazade’s Children: Magical Realism and Postmodern Fiction”. In ZAMORA, Lois Parkinson and FARIS, Wendy B. (Ed.). *Magical Realism. Theory, History, Community*. Durham & London: Duke University Press, 1995, p. 172.

<sup>34</sup> Rawdon Wilson reflecte sobre o carácter híbrido do espaço no Realismo Mágico: “in magical realism space is *hybrid* (opposite and conflicting properties coexist). Typically, a magical realist fictional world asserts its connection to an extratextual world (...) and may even, in the manner of canonical realism, seem to create a fenestral translucency through which reality flickers. This opening towards an experimental world may be noted in all magical realist narratives.” (WILSON, Rawdon. “The Metamorphoses of Fictional Space: Magical Realism”. In ZAMORA, Lois Parkinson and FARIS, Wendy B. (Ed.). *Magical Realism. Theory, History, Community*. Durham & London: Duke University Press, 1995, p. 220.)

<sup>35</sup> FARIS, Wendy B. “Scheherazade’s Children: Magical Realism and Postmodern Fiction”. In ZAMORA, Lois Parkinson and FARIS, Wendy B. (Ed.). *Magical Realism. Theory, History, Community*. Durham & London: Duke University Press, 1995, p. 174.

polycultural and multiracial society in Latin America”<sup>36</sup>; daí que o tempo linear, horizontal que marca o Realismo literário se confunda com um tempo cíclico, vertical, por vezes fragmentário, o tempo mítico que permanentemente se repete e renova. Gera-se, assim, uma constante tensão entre tempo linear e não linear que nada mais é do que a continuação da hibridez que marca todo o discurso do Realismo Mágico<sup>37</sup>:

“[Time] is poised in a liminal space and in an in-between time, which having broken out of the binary opposition between circular and linear, gives a third space and a different time the chance to emerge.”<sup>38</sup>

O espaço é, também ele, híbrido, marcado por propriedades antagónicas, pela coexistência de um espaço empírico, reconhecível e perceptível pelos sentidos, com o experimentalmente impossível e o sobrenatural, aquilo a que Robert Wilson chama “the dual inscription of incompatible geometries.”<sup>39</sup>

Recriam-se, assim, tempos e espaços outros, em que os acontecimentos sobrenaturais, livres dos condicionalismos de uma lógica “natural”, se sucedem e surgem aos olhos do leitor que os aceita sem os questionar. O Realismo Mágico restaura a harmonia perdida com o espaço e o tempo naturais, a unidade de espaço e tempo veiculada pelo cronótopo bakhtiniano, que consiste na relação original, estreita e harmoniosa entre o Homem e o seu meio, os ritmos humano e natural, a vida e a morte, o tempo e o espaço.

E essa recriação de tempos e espaços, essa confusão de reinos que caracterizam o Realismo Mágico abrem as portas para o seu carácter subversivo, ao permitirem instaurar um mundo alternativo e plural que se encontra em oposição em relação à ordem social e política estabelecida. Os vários pontos de vista que veiculam, as visões alternativas que propõem, os diversos mundos que exploram, implicam uma crítica a todo o tipo de discursos totalitários, sejam eles políticos ou culturais.

---

<sup>36</sup> Cit. in KING, John (Ed.). *Modern Latin American Fiction: A Survey*. Faber and Faber, 1987, p.142.

<sup>37</sup> Brenda Cooper resume esta ideia ao afirmar: “Time itself is hybrid. Magical realist time tries to be neither the linear time of history, nor the circular time of myth.” (COOPER, Brenda. *Magical Realism in West African Fiction. Seeing with a Third Eye*. London and New York: Routledge, 2004, p.33.)

<sup>38</sup> SANGARI, Kumkum. “The Politics of the Possible”. In *Cultural Critique* 7, 1987, p.176.

<sup>39</sup> WILSON, Robert. “The Metamorphoses of Space: Magic Realism”. In HINCHCLIFFE, Peter and JEWINSKI, Ed (Ed.). *Magic Realism and Canadian Literature*. Waterloo: University of Waterloo Press, p.72.

Esta característica do Realismo Mágico tornou-o especialmente atraente aos olhos dos escritores de países que viveram uma experiência colonial<sup>40</sup>, uma vez que nele vêem uma reacção poderosa ao Realismo como uma construção europeia, frequentemente aliada do imperialismo, opondo-lhe uma narrativa que se funda nos antigos sistemas de crenças e sabedoria das comunidades autóctones, agora recuperados e revalorizados, num movimento a que Wendy B. Faris deu o nome de “postmodern pastoralism”<sup>41</sup>, isto é, uma focalização da atenção dos escritores nos ambientes rurais e nas cosmovisões das comunidades tradicionais, maioritariamente rurais. Daí que o elemento mágico nos textos do Realismo Mágico se revista de uma dimensão colectiva, mais do que de uma face individual, fruto que é de construções culturais comunitárias.

O Realismo Mágico serve, desta forma, uma estratégia de recuperação das culturas sujeitas durante longos períodos a uma situação de dominação e anulação, que as colocou nas margens. Institui-se, assim, como já referimos anteriormente, uma corrente privilegiada das culturas pós-coloniais<sup>42</sup>, marcadas pelo carácter excêntrico de quem fala das margens, de um lugar outro que não “o” centro. E esta dimensão excêntrica é vista como um acto voluntário e deliberado de ruptura em relação ao discurso do centro (“To write ex-centrally, then, or from the margin, implies dis-placing this discourse.”<sup>43</sup>), objectivo que

---

<sup>40</sup> Alfredo Rizzardi enfatiza esta ideia ao alargar o âmbito do Realismo Mágico a todas as literaturas pós-coloniais: “(...) all post-colonial literatures seem pervaded by magical realism, even if each writer may be seen to offer his or her version of it.” (RIZZARDI, Alfredo. “Bewildered with Nature. The Magical-Realist in Joe Rosenblatt”. In LINGUANTI, Elsa; CASOTTI, Francesco & CONCILIO, Carmen. *Coterminous Worlds. Magical Realism and Contemporary Post-colonial Literature in English*. Amsterdam – Atlanta: Rodopi, 1999, p.126.)

Numa reflexão sobre a literatura sul africana, Valeria Guidotti defende igualmente que o Realismo Mágico é “a major component of postmodernist fiction and an important feature of post-colonial writing”. (GUIDOTTI, Valeria. “Magical Realism Beyond the Wall of Apartheid? *Missing Persons* by Iven Vladislavic”. In LINGUANTI, Elsa; CASOTTI, Francesco & CONCILIO, Carmen. *Coterminous Worlds. Magical Realism and Contemporary Post-colonial Literature in English*. Amsterdam – Atlanta: Rodopi, 1999, p.227.)

<sup>41</sup> FARIS, Wendy B. “Scheherazade’s Children: Magical Realism and Postmodern Fiction”. In ZAMORA, Lois Parkinson and FARIS, Wendy B. (Ed.). *Magical Realism. Theory, History, Community*. Durham & London: Duke University Press, 1995, p. 182.

<sup>42</sup> A mesma opinião é partilhada por Stephen Slemon que, num artigo sobre o Realismo Mágico e o discurso pós-colonial, afirma o seguinte: “(...) magic realism, at least in a literary context, seems most visibly operative in cultures situated at the fringes of mainstream literary traditions.” (SLEMON, Stephen. “Magic Realism as Postcolonial Discourse”. In ZAMORA, Lois Parkinson and FARIS, Wendy B. (Ed.). *Magical Realism. Theory, History, Community*. Durham & London: Duke University Press, 1995, p. 408.)

<sup>43</sup> D’HAEN, Theo L. “Magical Realism and Postmodernism: Decentring Privileged Centres”. In ZAMORA, Lois Parkinson and FARIS, Wendy B. (Ed.). *Magical Realism. Theory, History, Community*. Durham & London: Duke University Press, 1995, p. 195.

atinge pela apropriação dos modelos<sup>44</sup> desse mesmo centro com o intuito de criar um mundo alternativo que “corrige” a chamada realidade. O Realismo Mágico constitui-se, então, numa espécie de estratégia para invadir e controlar os discursos dominantes:

“Magical realism can be enlisted in the analysis of postcolonial discourse as the mode of a conflicted consciousness, the cognitive map that discloses the antagonism between two views of culture, two views of history (European history being the routinization of the ordinary; aboriginal or primitive history, the celebration of the extraordinary), and two ideologies.”<sup>45</sup>

O Realismo Mágico constitui aquilo que Rawdon Wilson apelida, adotando a expressão de Gabriel García Márquez, de “speaking mirror”<sup>46</sup> da experiência colonial, já que os seus efeitos narrativos nascem da oposição binária no interior da linguagem que tem as suas raízes no recurso à língua do colonizador:

“In a postcolonial context, then, the magic realist narrative recapitulates a dialectical struggle within language, a dialectic between “codes of recognition” inherent within the inherited language and those imagined, utopian, and future-oriented codes that aspire toward a language of expression, local realism, and a set of “original relations” with the world.”<sup>47</sup>

Entende-se, por isso, a sua fortuna em contextos como o hispano-americano ou o africano, caracterizados pela coexistência, no mesmo espaço e tempo, de culturas e sistemas sociais diversos e por vezes conflituosos. Esses conflitos, resultado do processo colonial, mas igualmente da própria diversidade das sociedades tradicionais e dos fenómenos de neocolonialismo acentuados pela globalização, são, em si, o âmago do

---

<sup>44</sup> A propósito deste processo simultâneo de recusa e de apropriação, vide MARX, John. “Postcolonial literature and the Western literary canon”. In LAZARUS, Neil (Ed.). *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, pp.83-96.

<sup>45</sup> WILSON, Rawdon. “The Metamorphoses of Fictional Space: Magical Realism”. In ZAMORA, Lois Parkinson and FARIS, Wendy B. (Ed.). *Magical Realism. Theory, History, Community*. Durham & London: Duke University Press, 1995, pp. 222-223.

<sup>46</sup> WILSON, Rawdon. “The Metamorphoses of Fictional Space: Magical Realism”. In ZAMORA, Lois Parkinson and FARIS, Wendy B. (Ed.). *Magical Realism. Theory, History, Community*. Durham & London: Duke University Press, 1995, pp. 224.

<sup>47</sup> SLEMON, Stephen. “Magic Realism as Postcolonial Discourse”. In ZAMORA, Lois Parkinson and FARIS, Wendy B. (Ed.). *Magical Realism. Theory, History, Community*. Durham & London: Duke University Press, 1995, p. 410.

Realismo Mágico que, como afirma David Mikics a propósito da literatura caribenha e da América Latina, nascem da “symbiosis of folk and high culture, along with the mixing of African, European, Asian, and Native American strains”<sup>48</sup>. Daí que, aberto à diversidade e ao pluralismo, o Realismo Mágico franqueie as portas a uma “contracultura da imaginação”<sup>49</sup> em que as vozes dos que não têm voz emergem, apresentando visões alternativas dos processos históricos, que mais do que substituir, interagem com os discursos dominantes e hegemónicos, desmistificando-os. Instaura-se um discurso do Outro, da alteridade, que rompe com a visão eurocêntrica:

“From the periphery, seen for a long time as the place of the Other, these texts often embody their very own encounter with otherness; where the Other is everything that is not at its ease within monolithic structures, everything outside the order, rules and logic of the West and therefore regarded not infrequently as lower on the scale of eurocentric values.”<sup>50</sup>

Não surpreende, por isso, que autores como Amaryll Chanady tenham visto como uma das razões para o desenvolvimento do Realismo Mágico na América Latina a percepção clara, por parte dos escritores, do seu continente como exótico, diferente, e a sua convicção de que essa diferença, essa realidade desconhecida e subalternizada, tinha que ser afirmada e valorizada por um público internacional, isto é, europeu.

O Realismo Mágico surge, assim, como um poderoso agente descolonizador, comum às literaturas que, tendo saído de um período colonial, afirmam a consciência de serem diferentes. E afirmam, igualmente, a valorização de uma mentalidade tradicional, tida pelo centro como primitiva e atávica, no seio de uma tensão permanente entre a tradição, que luta para sobreviver, e a modernidade, que tenta impor-se. Dá-se, então, um processo de recuperação conseguido pelo regresso à terra e ao espírito imaginativo dos seus habitantes:

---

<sup>48</sup> MIKICS, David. “Derek Walcott and Alejo Carpentier: Nature, History, and the Caribbean Writer”. In ZAMORA, Lois Parkinson and FARIS, Wendy B. (Ed.). *Magical Realism. Theory, History, Community*. Durham & London: Duke University Press, 1995, p. 374.

<sup>49</sup> A expressão é da autoria de J. Michael Dash in “Marvellous Realism – The Way Out of Negritude”. *Caribbean Studies* 13, 4 (1973), p.66.

<sup>50</sup> LINGUANTI, Elsa; CASOTTI, Francesco & CONCILIO, Carmen. *Coterminous Worlds. Magical Realism and Contemporary Post-colonial Literature in English*. Amsterdam – Atlanta: Rodopi, 1999, p.3.



“Even more generally, perhaps magical realism appeals to the atomic age as a narrative model for healing the social, political, environmental, and religious wounds caused by warring discourses that result from increased communication between diverse communities in the global village.”<sup>51</sup>

O Realismo Mágico encontra, por isso, a sua fortuna em contextos de crise cultural, em que a afirmação identitária se faz, frequentemente, pela recusa da modernidade aceite de forma acrítica, e pelo enfoque nos valores do passado, numa mentalidade tradicional que procura recuperar o sagrado como meio de lidar com os males do presente, iniciando, assim, um processo de cura desses males<sup>52</sup>.

Como afirma Brenda Cooper, o Realismo Mágico prolifera no seio da transição, da mudança e da ambiguidade que caracterizam as sociedades pós-coloniais e que nascem quer da mistura entre os valores capitalistas e as velhas tradições pré-capitalistas, quer ainda de uma criouliização das comunidades na sequência do sincretismo de culturas<sup>53</sup>.

Esta condição sincrética e híbrida do chamado Terceiro Mundo reflectiu-se numa literatura que condensa em si as contradições e conflitos que marcam estas sociedades:

“This social patchwork, dizzying in its cacophony of design, is the cloth from which the fictional magical carpet is cut, mapping not the limitless vistas of fantasy, but rather the new historical realities of those patchwork societies.”<sup>54</sup>

Nestas sociedades em que “the impossibly old struggles against the appallingly new”<sup>55</sup>, o Realismo Mágico aposta no retorno às cosmovisões, crenças e rituais da tradição rural, que o escritor sincretiza com uma perspectiva histórica e realista, até porque ele é, também, fruto desse sincretismo, pois se, por um lado, numa estratégia de afirmação de identidade, os escritores do Realismo Mágico sentem a necessidade de captar e mostrar os modos de viver e de pensar de comunidades que se mantêm, ainda, à margem da influência

---

<sup>51</sup> FARIS, Wendy B. *Ordinary Enchantments. Magical Realism and the Remystification of Narrative*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004, p.83.

<sup>52</sup> Vide FARIS, Wendy B. *Ordinary Enchantments. Magical Realism and the Remystification of Narrative*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004, cap.2.

<sup>53</sup> COOPER, Brenda. *Magical Realism in West African Fiction. Seeing with a Third Eye*. London and New York: Routledge, 2004, p.15.

<sup>54</sup> COOPER, Brenda. *Magical Realism in West African Fiction. Seeing with a Third Eye*. London and New York: Routledge, 2004, p.16.

<sup>55</sup> RUSHDIE, Salman. *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*. Granta, 1992, pp.301-302.

ocidental, por outro lado, esses mesmos autores são, como já vimos no capítulo inicial a propósito da literatura moçambicana, consequência desse mesmo encontro de culturas, uma amálgama de que a cultura europeia é uma componente fundamental. Daí que as suas obras sejam marcadas por esse mesmo hibridismo, mestiçagem e heterogeneidade, fruto de uma sociedade complexa e em mutação constante. Surge, então, a consciência de um mundo fragmentado, distorcido, tornado indefinível pela acção de “deslocamento cultural”<sup>56</sup> a que está sujeito.

Não se pense, no entanto, que o Realismo Mágico significa uma viragem para o nacionalismo ou para o etnicismo que, aliás, ele recusa, como todas as concepções unívocas<sup>57</sup>. Pelo contrário, o escritor encontra um espaço de convergência (aquilo a que Bhabha chamou de “third space”) entre uma cultura global e uma cultura nacional, espaço esse que é marcado pela diversidade<sup>58</sup> e pela criatividade, mas também por uma

---

<sup>56</sup> A expressão, em inglês “cultural displacement”, é utilizada por Boehmer nas sua caracterização da literatura pós-colonial escrita em língua inglesa. (BOEHMER, Elleke. *Colonial and Postcolonial Literature*. New York: Oxford University Press, 1995, p.4.)

<sup>57</sup> Brenda Cooper realça precisamente este facto ao afirmar: “Magical realism at its best opposes fundamentalism and purity; it is at odds with racism, ethnicity and the quest for tap roots, origins and homogeneity; (...)” (COOPER, Brenda. *Magical Realism in West African Fiction. Seeing with a Third Eye*. London and New York: Routledge, 2004, p.22.)

<sup>58</sup> Os estudos recentes sobre a questão da identidade têm convergido na recusa da noção de uma identidade integral, original e unificada. Por exemplo, S. Hall, prefere falar de “identificação” em vez de identidade, uma vez que, segundo uma perspectiva discursiva, a identificação é uma construção, um processo sempre inacabado, sempre “em progresso”. Por isso ela é caracterizada pela contingência e não anula a diferença.

Defende que o conceito de identidade não significa uma imagem estável do eu, nem mesmo “the collective or true self hiding inside the many other, more superficial or artificially imposed ‘selves’ which a people with a shared history and ancestry hold in common” (Hall, 1990), e que podem estabilizar ou garantir uma pertença cultural subjacente a todas as diferenças superficiais. Pelo contrário, “It accepts that identities are never unified and, in late modern times, increasingly fragmented and fractured; never singular but multiply constructed across different, often intersecting and antagonistic, discourses, practices and positions. They are subject to a radical historicization, and are constantly in the process of change and transformation.” (HALL, Stuart. “Introduction: Who needs identity?”. In HALL, Stuart and GAY, Paul du (Ed.). *Questions of Cultural Identity*. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications, 1996, p.4.)

A noção de identidade tem, assim, que ser articulada com os desenvolvimentos históricos específicos que desestruturaram a suposta “estabilidade” de muitas culturas e sociedades:

“Though they seem to invoke an origin in a historical past with which they continue to correspond, actually identities are about questions of using the resources of history, language and culture in the process of becoming rather than being: not ‘who we are’ or ‘where we came from’, so much as what we might become, how we have been represented and how that bears on how we might represent ourselves. Identities are therefore constituted within, not outside representation. They relate to the invention of tradition as much as to tradition itself, which they oblige us to read not as an endless reiteration but as ‘the changing same’ (Gilroy, 1994): not the so-called return to roots but a coming-to-terms with our ‘routes’. They arise from the narrativization of the self, but the necessarily fictional nature of this process in no way undermines its discursive, material or political effectivity, even if the belongingness, the ‘suturing into the story’ through which identities arise is, partly, in the imaginary (as well as the symbolic) and therefore, always, partly constructed in fantasy, or at least within a fantasmatic field.” (HALL, Stuart. “Introduction: Who needs identity?”. In HALL, Stuart and GAY, Paul du (Ed.). *Questions of Cultural Identity*. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications, 1996, p.4)

permanente tensão entre mundos que se cruzam e interagem, fazendo emergir realidades híbridas e sempre evanescentes. Daí que a sua atitude se pautou não por um revivalismo acrítico da tradição e do passado, mas sim pela defesa de sociedades que se constroem na base de um diálogo entre essa tradição e a modernidade, identificada com o Ocidente. E essa miscigenação é reflectida em todos os níveis da narrativa pela co-ocorrência de mundos aparentemente antagónicos, que se fundem num movimento sincrético:

“A syncretism between paradoxical dimensions of life and death, historical reality and magic, science and religion, characterizes the plots, themes and narrative structures of magical realist novels. In other words, urban and rural, Western and indigenous, black, white and Mestizo – this cultural, economic and political cacophony is the amphitheatre in which magical realist fictions are performed.”<sup>59</sup>

As intrigas destas obras lidam com temas como as margens, a mudança, a mistura e o sincretismo, e fazem-no para expor uma realidade que vai para além do que as convenções do Realismo permitem. A realidade surge-nos plural, heterogénea, pluridimensional, nas suas faces visível e invisível, racional e irracional, que revelam mundos outros, funcionando de acordo com uma lógica muito própria, a do mito e do sagrado.

O Realismo Mágico inscreve o caos da História não através da unidade, mas sim através de intrigas que sincretizam forças díspares e contraditórias. E isto acontece porque as sociedades retratadas pelo Realismo Mágico se caracterizam pelo seu carácter volátil, transitório, desigual, já que são o produto de diferentes culturas e sofrem um processo de profunda transformação. “The function of the magical realist plot is”, afirma Brenda

---

A(s) identidade(s), que são construídas no interior do próprio discurso, devem, por consequência, ser entendidas como construções de contextos históricos e institucionais específicos, no seio de formações discursivas e práticas específicas, através de estratégias enunciativas específicas. Emergem no seio do exercício de modalidades específicas de poder e, portanto, são o produto da ênfase colocada na diferença e na exclusão do que no que é unitário, idêntico. A noção de identidade surge, desta forma, na sua acepção tradicional, que implica uma unidade inclusiva, sem diferenciação interna:

“Above all, and directly contrary to the form in which they are constantly invoked, identities are constructed through, not outside, difference. This entails the radically disturbing recognition that it is only through the relation to the Other, the relation to what it is not, to precisely what it lacks, to what has been called its constitutive outside that the ‘positive’ meaning of any term – and thus its identity’ – can be constructed.” (HALL, Stuart. “Introduction: Who needs identity?”. In HALL, Stuart and GAY, Paul du (Ed.). *Questions of Cultural Identity*. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications, 1996, pp.4-5.)

<sup>59</sup> COOPER, Brenda. *Magical Realism in West African Fiction. Seeing with a Third Eye*. London and New York: Routledge, 2004, p.32.

Cooper, “to represent history by symbolizing these mixtures as meaningful”<sup>60</sup>, já que é precisamente do sincretismo de elementos díspares que essa intriga se alimenta. Um sincretismo que permite a reflexão sobre a empresa colonial, com todo o seu cortejo de horrores, mas também o enriquecimento cultural que proporcionou, assim como a celebração das culturas e dos sistemas de crenças indígenas, em especial aqueles que questionam, desmantelam e relativizam um visão científica, *vide* “moderna”, da realidade.

---

<sup>60</sup> COOPER, Brenda. *Magical Realism in West African Fiction. Seeing with a Third Eye*. London and New York: Routledge, 2004, p.36.

## **2. O maravilhoso: aproximação teórica**

### **2.1 A fantasia literária**

Quando, no capítulo anterior, reflectimos sobre o Realismo Mágico, definimo-lo como uma corrente literária caracterizada pela coexistência, no plano da narrativa, de acontecimentos naturais, “reais” e de elementos maravilhosos, que daquele emergem numa relação que não se pauta pela oposição, mas sim pelo sincretismo e pela fusão de dois mundos aparentemente antinómicos, gerando uma representação do real em que este surge ampliado, assumindo facetas que o Realismo, com as suas exigências de mimetismo do real tangível, havia ignorado.

Mas como definir o conceito de maravilhoso? Que características tem um texto que evidenciar para ser classificado como maravilhoso? É o que veremos de seguida.

Desde as origens da Humanidade, o imaginário popular exprimiu-se através da lenda e do mito, “comme si l’esprit humain avait besoin du filtre du fantastique pour mieux appréhender la réalité.”<sup>1</sup> E fortemente enraizado neste material surgiu um vasto campo literário, o da fantasia, que apesar da dificuldade da sua definição<sup>2</sup>, é marcado pela existência de elementos mágicos, fabulosos e sobrenaturais, decorrendo frequentemente em contextos espaço-temporais imaginários e indefinidos.

*“Car «la fantasy couvre un large champ de la littérature classique et contemporaine, celui qui contient des éléments magiques, fabuleux et surréalistes, depuis les romans situés dans des mondes imaginaires, avec des racines dans les contes populaires et la mythologie, jusqu’aux histoires contemporaines de réalisme*

---

<sup>1</sup> RUAUD, André-François. *Cartographie du Merveilleux*. Éditions Denoël, 2001, p.9

<sup>2</sup> Rosemary Jackson refere a dificuldade em definir a fantasia literária, uma vez que esta oferece uma permanente “resistance (...) to narrow categorization and definition.” (JACKSON, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. London and New York: Routledge, 1995, p.2.)

*magique, où les éléments de fantasy sont utilisés comme des mécanismes métaphoriques pour mettre en lumière le monde que nous connaissons».*<sup>3</sup>

Podemos, então, deduzir, como Rosemary Jackson, que a fantasia é um modo literário<sup>4</sup> que atravessa várias épocas e géneros<sup>5</sup>, manifestando-se por um conjunto de constantes que se prendem sobretudo com a incorporação, na narrativa, do irracional e do mágico, lado a lado com o aspecto mítico.

Mas não se entenda, pelas definições aqui apresentadas, que a fantasia afasta definitivamente da narrativa o real, uma vez que estes, apesar de aparentemente se encontrarem em pólos opostos, estão intimamente relacionados, já que as manifestações fantasistas ocorrem sempre tendo por referência o real empírico, que nelas é ampliado e deformado, assumindo facetas desconhecidas:

“Fantasy literature may be deeply related to questions of the spirit, yet its tendency is always to remain firmly embedded in the senses and in all material things.”<sup>6</sup>

O que de facto acontece é que a fantasia literária permite suspender a descrença e entrar num universo de contrastes e opostos que quebram todas as amarras que prendem o leitor à tradição realista. Quebradas essas amarras, estabelece-se uma visão da realidade que vai muito para além das exigências e condicionalismos das ideologias do nosso tempo e que vai incidir já não sobre o possível, mas sobre o provável<sup>7</sup>.

---

<sup>3</sup> WINDLING, Terri. *The Year's Best Fantasy and Horror*, Volume 4, 1991. Cit. in RUAUD, André-François. *Cartographie du Merveilleux*. Éditions Denoël, 2001, pp.9-10.

<sup>4</sup> JACKSON, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. London and New York: Routledge, 1995, p.7.

Também Neil Cornwell define a fantasia como um modo, um impulso, uma qualidade literária transgénica que se equivale, por oposição, à mimese. (CORNWELL, Neil. *The Literary Fantastic. From Gothic to Postmodernism*. New York-London: Harvester Wheatsheaf, 1990.)

<sup>5</sup> De acordo com Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, “a moderna teoria literária chama modo àquelas categorias meta-históricas e universais (...), cujas constantes são historicamente actualizadas nos vários géneros.” (REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina, 1991, p.228.) E é pelo seu carácter transversal que não podemos concordar com Jacques Goimard quando classifica a fantasia como um género. (Cf. GOIMARD, Jacques. *Critique du Merveilleux et de la Fantasy*. Paris: Pocket, 2003, p.201.)

<sup>6</sup> JASPER, David. “Foreword: The Stream of Time Continuous as Life”. In FILMER, Kath (Ed.). *Twentieth-Century Fantasists*. London: The Macmillan Press, 1992, p.ix.

<sup>7</sup> Vide JASPER, David. “Foreword: The Stream of Time Continuous as Life”. In FILMER, Kath (Ed.). *Twentieth-Century Fantasists*. London: The Macmillan Press, 1992, p.ix.

No fundo, e visto de forma mais ampla, o termo “fantasia” designa, “à l’origine l’imagination créatrice – la faculté de rêver – ou l’imagination libre de toutes les contraintes – la faculté d’aller où bon vous semble sur le chemin de la vie.”<sup>8</sup>

História e fantasia, real e irreal misturam-se, reflectindo uma nova visão do mundo que vai questionar todas as nossas certezas, nascidas de uma concepção positivista do mundo que tudo racionaliza e mede. Não surpreende, por isso, que a fantasia literária dê lugar, frequentemente, a narrativas proféticas ou utópicas, expressão dos medos e das esperanças humanas. A imaginação é, assim, o meio de manter a esperança e de proporcionar o progresso das sociedades, que deve assentar na experiência de um passado recuperado e revisitado, para poder proporcionar o terreno para a criação de um futuro melhor. Os conteúdos das fantasias literárias do século XX são as esperanças, os sonhos, as aspirações e as frustrações da humanidade, busca interminável da Totalidade, da Unidade perdidas, recuperação de uma visão holista e sagrada do ser humano que o analisa como um todo, consciente e inconsciente, material e espiritual. Daí que a fantasia literária se torne um local de encontro do Homem consigo mesmo, uma expressão artística que tem o ser humano no seu centro e que reflecte a sua condição.

E essa reflexão sobre a condição humana faz-se através do questionamento das próprias concepções de real e irreal, centrais à fantasia literária. Por isso, para Rosemary Jackson, a fantasia literária, apesar de profundamente condicionada pelo contexto social, histórico, político, económico e moral em que o autor se insere, tem sempre como ponto comum, ao longo das épocas, a introdução do irreal através das convenções do real, o que lhe permite dizer o indizível e dar expressão ao tabu e à ausência, até porque qualquer tentativa de observar e analisar a realidade depende das percepções modeladoras que pomos em acção e, conseqüentemente, é, também, um tipo de fantasia.

Aliás, Rosemary Jackson vai fazer assentar a sua análise na relação entre fantasia e realidade e na ideia de que a fantasia é socialmente condicionada, e por isso mesmo nunca é “livre”<sup>9</sup>.

A realidade está, assim, intimamente relacionada com a literatura fantástica, pois esta vai partir dela para criar um universo ficcional que terá a realidade como ponto de partida. Daí que Jackson afirme que “literary fantasy is produced within, and determined

---

<sup>8</sup> Vide GOIMARD, Jacques. *Critique du Merveilleux et de la Fantasy*. Paris: Pocket, 2003, p.201.

<sup>9</sup> JACKSON, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. London and New York: Routledge, 1995, p.3.

by, its social context. Though it might struggle against the limits of this context, often being articulated upon that very struggle, it cannot be understood in isolation from it.”<sup>10</sup>

Na sua comunicação sugestivamente intitulada “In the Looking Glasses: The Popular and Cultural Fantasy Response”, Roger C. Schlobin começa por afirmar que “The fantasy response has often been labeled escape, frequently with negative connotations”<sup>11</sup>, para depois preferir apelidá-la de “reversal”<sup>12</sup>, inversão, colocando imediatamente em primeiro plano o seu carácter processual, a sua característica de constante mobilidade de um estado para outro, de um sistema epistemológico para outro e que varia de acordo com os contextos social e cultural em que o autor se move. Contudo, o que ninguém pode negar é que a fantasia constitui um momento de afastamento do “quotidiano”<sup>13</sup>, sendo que a questão que se coloca é a de saber de que quotidiano é que se fala.

Antes de vivermos qualquer experiência fantasista, devemos estar imbuídos de um estado de espírito particular, marcado por uma predisposição mental para “acreditar”, um baixar da guarda, uma suspensão da descrença, em suma, um distanciamento em relação a expectativas causais, que nos vai permitir aceitar e interpretar o não-facto como um facto, o impossível como possível, numa espécie de pacto entre autor e leitor que aceitam conscientemente “a conspiracy of intellectual subversiveness”<sup>14</sup>. Assim, o conhecimento das distinções entre facto e não-facto é um factor-chave na apreensão da fantasia e a decisão para esvaziar essas distinções é conseguida através da compreensão. Conclui-se, portanto, que a fantasia sem conhecimento e sem a capacidade de diferenciar sistemas epistemológicos distintos torna-se sonho ou ilusão, o que permite a ocorrência de todo o tipo de manifestações estranhas sob a capa do maravilhoso.

---

<sup>10</sup> JACKSON, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. London and New York: Routledge, 1995, p.3.

<sup>11</sup> SCHLOBIN, Roger C. “In the Looking Glasses: The Popular and Cultural Fantasy Response”. In COLLINS, Robert A. & PEARCE, Edward. *The Scope of the Fantastic – Culture, Biography, Themes, Children’s Literature*. International Conference on the Fantastic in Literature and Film, 1980, Florida Atlantic University. Westpoint: Greenwood Press, 1985, p.3.

<sup>12</sup> SCHLOBIN, Roger C.. “In the Looking Glasses: The Popular and Cultural Fantasy Response”. In COLLINS, Robert A. & PEARCE, Edward. *The Scope of the Fantastic – Culture, Biography, Themes, Children’s Literature*. International Conference on the Fantastic in Literature and Film, 1980, Florida Atlantic University. Westpoint: Greenwood Press, 1985, p.3.

<sup>13</sup> Também para Kathryn Hume a fantasia se define como um afastamento deliberado dos limites do que é tido comumente como a realidade e a norma (HUME, Kathryn. *Fantasy and Mimesis, Responses to Reality in Western Culture*. London-New York: Methuen, 1984, p.xii.).

<sup>14</sup> IRWIN, R. W. *The Game of the Impossible: A Rhetoric Fantasy*. Urbana: University of Illinois Press, 1976, p.9.



De facto, por muitos vista como uma literatura de escape, que transcende a condição humana e a realidade, criando mundos secundários alternativos ao mundo em que nos movimentamos, a literatura fantasista parece ter sido encarada como uma forma de gratificação pelos desejos irrealizados e por uma visão nostálgica e idealizada do mundo em que tudo era facilmente explicado e hierarquizado, para descanso do ser humano que se sentia, assim, seguro e reconfortado na sua condição.

A fantasia, que Jackson classifica como uma literatura do desejo<sup>15</sup>, é de facto uma manifestação artística que tenta compensar o ser humano pelos constrangimentos que lhe são impostos pelo contexto social, cultural, económico e político da sua época. Ela tenta, assim, preencher um vazio e uma perda que são pressentidos pelo ser humano com angústia e sofrimento. E de que forma é que o faz? Segundo Jackson, a fantasia escolhe duas vias para exprimir o desejo: ou o exhibe, manifesta ostensivamente (“tell of”<sup>16</sup>), ou o expulsa, renega (“expel”)<sup>17</sup>, quando o desejo constitui uma infracção grave à ordem estabelecida e, consequentemente, causa perturbação.

A literatura fantástica vive, assim, de uma tensão que assenta na exibição dos desejos (“the unsaid and the unseen of culture”) com uma intenção expurgatória e catártica. Daí que seja o local de confluência, simultaneamente, da ordem e da desordem, da legalidade e da ilegalidade, do permitido e do proibido, do real e do irreal. Por isso, Rosemary Jackson afirma que as fantasias literárias “show in graphic forms a tension between the ‘laws of human society’ and the resistance of the unconscious minds to those laws.”<sup>18</sup>

A fantasia literária é, consequentemente, caracterizada por um questionamento permanente do “real” e da sua natureza, o que define o seu carácter subversivo, uma vez que ao questionar o “real”, a literatura fantástica está já a pô-lo em causa e a desagregá-lo para melhor o analisar.

E para o fazer, a fantasia vai pegar na própria realidade para a desconstruir. Ela não cria um mundo novo: vai buscar o já existente e vai subvertê-lo:

---

<sup>15</sup> JACKSON, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. London and New York: Routledge, 1995, p.3.

<sup>16</sup> JACKSON, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. London and New York: Routledge, 1995, p.3.

<sup>17</sup> JACKSON, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. London and New York: Routledge, 1995, p.3.

<sup>18</sup> JACKSON, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. London and New York: Routledge, 1995, pp.6-7.

“The possibilities available to each particular text are determined, in many ways, by the texts which have preceded it and whose characteristic features it repeats or repudiates. Like dreams, with which they have many similarities, literary fantasies are made up of many elements re-combined, and are inevitably determined by the range of those constitutive elements available to the author/dreamer. (...) Fantasy is not to do with inventing another non-human world: it is not transcendental. It has to do with inverting elements of this world, re-combining its constitutive features in new relations to produce something strange, unfamiliar and *apparently* ‘new’, absolutely ‘other’ and different.”<sup>19</sup>

Como afirma mais adiante Jackson, fazendo-se eco das palavras de Sartre, a fantasia, numa cultura secular, não inventa regiões sobrenaturais, mas sim um mundo natural convertido em algo estranho, em algo “outro”, domesticado, humanizado. A fantasia assume, assim, a sua função primordial: transformar o mundo, uma vez que é “an expression of human forces.”<sup>20</sup>

No entanto, a fantasia foi frequentemente definida por oposição a uma representação realista da realidade, e que implica uma violação clara e aberta do que é geralmente aceite como possível. E é desta violação da realidade que nasce a função subversiva da fantasia, até porque ela é marcada pela aversão a tudo o que é definitivo e fixo.

“Spatial, temporal, and philosophical ordering systems all dissolve; unified notions of character are broken; language and syntax become incoherent. Through its ‘misrule’, it permits ‘ultimate questions’ about social order, or metaphysical riddles as to life’s purpose.”<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> JACKSON, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. London and New York: Routledge, 1995, p.8.

<sup>20</sup> JACKSON, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. London and New York: Routledge, 1995, p.18.

<sup>21</sup> JACKSON, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. London and New York: Routledge, 1995, p.15.

Mas a realidade não desaparece, ela apenas é transformada. Em vez de uma ordem alternativa, a fantasia cria uma “alteridade”, isto é, “this world re-placed and dis-located.”<sup>22</sup>

Daí que Jackson conclua que a fantasia “re-combines and inverts the real, but it does not escape it: it exists in a parasitical or symbiotic relation to the real. The fantastic cannot exist independently of that ‘real’ world which it seems to find so frustratingly finite.”<sup>23</sup>

A relação estabelece-se, assim, não com o irreal e o irracional, mas com o real e o racional, como demonstra Irène Bessière<sup>24</sup>, que a fantasia mostra como contraditório, ao colocar a razão em confronto com as faces da realidade que aquela tradicionalmente se recusa a encarar.

Mas a subversão que a fantasia implica apenas se concretiza se o leitor se sentir perturbado perante os elementos que provocam uma ruptura com o real. O leitor depreenderá dessa ruptura que tem que buscar outros sentidos para lá do possível ou do desconhecido, o que vai alterar de forma profunda a sua percepção da realidade, introduzindo “verdades” múltiplas e contraditórias. A realidade torna-se, assim, polissêmica, rica em sentidos suplementares, afirmando o que não pode ser dito e mostrando o que não pode ser visto.

Harvey Cox, aliás, afirma que “without fantasy a society cuts itself off from the visceral fonts of renewal” e que “the survival of mankind also has been placed in jeopardy by the repression of festivity and fantasy.”<sup>25</sup> A fantasia ameaça todas as crenças e verdades feitas, impondo-lhes uma nova verdade, mais pura e mais lúcida, porque assente no ludismo e na liberdade, porque fruto de uma mente criativa, da imaginação com todo o seu poder irrisório.

A qualidade mais distintiva da humanidade é a capacidade de criar “do nada”, capacidade essa que nasce do poder que o ser humano possui de se afastar do mundo normativo e que estabelece a distinção entre a existência exterior e interior; é, no fundo, o que unifica o Eu interior com o exterior que o rodeia e condiciona, o que une o ego e o

---

<sup>22</sup> JACKSON, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. London and New York: Routledge, 1995, p.19.

<sup>23</sup> JACKSON, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. London and New York: Routledge, 1995, p.20.

<sup>24</sup> BESSIÈRE, Irène. *Le Récit Fantastique: La Poétique de l'Incertain*. Paris: Librairie Larousse, 1974.

<sup>25</sup> COX, Harvey. *The Feast of Fools: A Theological Essay on Festivity and Fantasy*. Cambridge: Harvard University Press, 1969, pp.69 e 12.

inconsciente através do “processo primário” dos psicólogos, que a fantasia social, tal como se manifesta nas artes e nos comportamentos, tende a destruir.

Para progredir e evoluir, o Homem teve que construir o seu mundo sobre esta capacidade interna e teve que lhe dar uma realidade externa. A criatividade foi o seu meio de sobrevivência. Daí que Harvey Cox lhe tenha chamado o “*Homo fantasia*, the visionary dreamer and myth-maker”<sup>26</sup>, que usa a criatividade para construir o mundo, para o dominar e entender.

De acordo com Jung, a actividade interior da fantasia<sup>27</sup> é o elo que une a humanidade ao passado mítico através de arquétipos e do inconsciente colectivo, e os arquétipos e a fantasia criativa trabalham em conjunto para produzir o mito, a arte e a religião<sup>28</sup>. A fantasia dá, assim, forma ao pensamento, concretiza-o, exprime-o externamente. Daí que Schlobin conclua que “psychological and artistic fantasy, by entertaining the impossible, brings the human mind into a confrontation with its own potentialities and, by ignoring social stricture and expectation, brings into existence the inner realities of the mind through primary process.”<sup>29</sup>

A fantasia artística tem um efeito persuasivo e difuso, pois estabelece um processo de comunicação entre um Eu interior e o Outro, que se concretiza através do tempo e do espaço.

Se existe escapismo na fantasia, ele consiste na possibilidade que os seres humanos possuem de se deslocarem para reinos de jogo e festividade criativamente lícita, de se libertarem do jugo dos “factos” opressivos da autoridade para se entregarem aos prazeres da criação pura e consciente.

“(…) in impossible climes and contradictions of day-to-day causality, fantasy art provides them with the opportunity to make the impossible possible, to make wish

---

<sup>26</sup> COX, Harvey. *The Feast of Fools: A Theological Essay on Festivity and Fantasy*. Cambridge: Harvard University Press, 1969, p.11.

<sup>27</sup> Jung atribui à fantasia uma função primordial: “It is, pre-eminently, the creative activity from which the answers to all answerable questions come; it is the mother of all possibilities, where, like all psychological opposites, the inner and outer worlds are joined together in living union. Fantasy it was and ever is which fashions the bridge between the irreconcilable claims of subject and object, introversion and extroversion. In fantasy alone both mechanisms are united.” (JUNG, C. G., *Psychological Types*, p.52.)

<sup>28</sup> JUNG, C. G. *The Archetypes and the Collective Unconscious*. 2<sup>nd</sup> edition. Trans. HULL, R. F. C. in *The Collected Works of C. G. Jung*, pt.1. Princeton: N.J.: Princeton University Press, 1968.

<sup>29</sup> SCHLOBIN, Roger C.. “In the Looking Glasses: The Popular and Cultural Fantasy Response”. In COLLINS, Robert A. & PEARCE, Edward. *The Scope of the Fantastic – Culture, Biography, Themes, Children’s Literature*. International Conference on the Fantastic in Literature and Film, 1980, Florida Atlantic University. Westpoint: Greenwood Press, 1985, p.7.

manifest. The doors to the vicarious sharing of art are opened as far as they can be, and nominalism is denied through immanent, rather representative, symbols and metaphors. Artistic fantasy's wonder delivers the Keatsian "negative capability" and prevents the participants from making themselves prisoners of the empirical and social worlds."<sup>30</sup>

Afinal, como afirma Charles Elkins, a fantasia "has traditionally dealt with the incongruities of social order as such. It has provided the symbolic forms by which its creators and audiences have been able to gratify their desires for "proper" symbolic actions, which are either impossible to realize in the "real" world or which those in power have prohibited as overt acts."<sup>31</sup>

A fantasia preenche, assim, uma função social básica, que é a de fornecer a audiências específicas as formas de gratificação e de desejo de que estas foram desprovidas, devido ao contexto em que se inserem<sup>32</sup>. Mas ao contrário do que possa parecer, a fantasia não constitui um escape à realidade; é, antes, nas palavras de Elkins, "a strategy for coping with a situation when other solutions appear impossible."<sup>33</sup>

Desta afirmação parece-nos ser possível inferir que a fantasia é um meio de as classes excluídas verem expressos os seus desejos e angústias, assim como as suas concepções do mundo, construindo um mundo "à parte" em que finalmente sejam o centro e não as margens, em que possam escapar à sua condição, ainda que artificialmente.

É o que Hugh Duncan parece querer dizer-nos quando afirma que:

---

<sup>30</sup> SCHLOBIN, Roger C.. "In the Looking Glasses: The Popular and Cultural Fantasy Response". In COLLINS, Robert A. & PEARCE, Edward. *The Scope of the Fantastic – Culture, Biography, Themes, Children's Literature*. International Conference on the Fantastic in Literature and Film, 1980, Florida Atlantic University. Westpoint: Greenwood Press, 1985, p.8.

<sup>31</sup> ELKINS, Charles. "An Approach to the Social Functions of Science Fiction and Fantasy". In COLLINS, Robert A. & PEARCE, Edward. *The Scope of the Fantastic – Culture, Biography, Themes, Children's Literature*. International Conference on the Fantastic in Literature and Film, 1980, Florida Atlantic University. Westpoint: Greenwood Press, 1985, p.24.

<sup>32</sup> Elkins volta a colocar em evidência esta função da fantasia ao afirmar: "Fantasy literature allows its creator and its consumers to satisfy their desires, because in some situations it is only through fantasy that the desire can be satisfied at all." (ELKINS, Charles. "An Approach to the Social Functions of Science Fiction and Fantasy". In COLLINS, Robert A. & PEARCE, Edward. *The Scope of the Fantastic – Culture, Biography, Themes, Children's Literature*. International Conference on the Fantastic in Literature and Film, 1980, Florida Atlantic University. Westpoint: Greenwood Press, 1985, p.27.)

<sup>33</sup> ELKINS, Charles. "An Approach to the Social Functions of Science Fiction and Fantasy". In COLLINS, Robert A. & PEARCE, Edward. *The Scope of the Fantastic – Culture, Biography, Themes, Children's Literature*. International Conference on the Fantastic in Literature and Film, 1980, Florida Atlantic University. Westpoint: Greenwood Press, 1985, p.25.

“When we cannot reach others believed necessary to our social being, we create fantastic others to give us in make-believe what we cannot have in reality... In public acts of communication of a sacred past or future we forge the great interactive names which bind us together in communication. But when our superiors mount these great dramas for us, and yet remain indifferent to our attempts to share in them, they drive us into fantasy.”<sup>34</sup>

Se aceitarmos esta função social da fantasia, somos levados a concluir pela sua universalidade, uma vez que em todas as sociedades há sempre indivíduos que são excluídos e que nela procuram o caminho e a resposta para as suas angústias.

No entanto, esta universalidade não elimina a diversidade nas manifestações e fantásticas, pois as frustrações sentidas por um indivíduo ou grupo variam no tempo e no espaço. Daí que Elkins conclua, como Jackson, que a fantasia é culturalmente determinada, uma vez que é condicionada pelas formas disponíveis na nossa cultura.

Outra função social da fantasia é criar símbolos apropriados para exprimir emoções sem um sentimento de culpa. Por isso, Elkins chama à fantasia “a frame of adjustment”, isto é, a fantasia permite-nos sair da acção através de uma catarse das emoções que, se transformada em acção aberta ou em experiência consciente e racional, ameaçaria os que detêm o poder. Daí que, apesar da sua dimensão subversiva e problematizante, a fantasia seja aceite, uma vez que fora do seu raio de acção tudo decorre dentro da “normalidade”.

Mas a função da fantasia que se evidenciou desde o século XVIII relaciona-a com o real. A fantasia é uma alternativa e um protesto contra a “vida real”; é uma resistência à racionalização da vida quotidiana, uma reacção às ideologias que a fundamentam, como o capitalismo e a cultura burguesa. A combinação do racionalismo e do empirismo que marcam a cultura ocidental desde o século XVIII são assim postos em causa, abalados e questionados por um movimento que coloca em primeiro plano as potencialidades não do intelecto e da razão, mas do inconsciente, do sonho e da criatividade.

Como contrapartida de um mundo em que a razão exacerbada nos rouba a crença metafísica e as ideias místicas e românticas, a fantasia propõe-nos o encantamento, o maravilhoso e o heróico, o “mais” que nos falta e que marca a nossa humanidade e a esperança:

---

<sup>34</sup> DUNCAN, Hugh. *Symbols in Society*. New York: Oxford University Press, 1968, p.131.

“While the dominant ideologies position us within the existing social structure and internalize a dominant worldview, there is something within us that desires more – perhaps it is merely our ability to use the negative and construct in our imaginations that-which-is-not – and fantasy gives us that “more”.

(...)

In addition to providing appropriate, shared communal forms for the gratification of desires that cannot find outlets in overt action, fantasy is a more active agent in creating a genre that is, in its very essence, an affront to the dominant culture of our time.”<sup>35</sup>

Devido à racionalização e à burocratização que marcam a sociedade contemporânea, a magia, o mistério e a espontaneidade desapareceram, dando lugar ao cálculo e à eficiência<sup>36</sup>. Cabe à fantasia preencher esse vazio, até porque, como conclui Elkins, “fantasy provides models, roles for drama that, if made attractive enough, create a terminology of motives necessary for fundamentally changing what most of us have passively accepted as the “real” world.”<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> ELKINS, Charles. “An Approach to the Social Functions of Science Fiction and Fantasy”. In COLLINS, Robert A. & PEARCE, Edward. *The Scope of the Fantastic – Culture, Biography, Themes, Children’s Literature*. International Conference on the Fantastic in Literature and Film, 1980, Florida Atlantic University. Westpoint: Greenwood Press, 1985, p.29.

<sup>36</sup> “Much of the magic and mystery that used to pervade human life and lend it enchantment has disappeared from modern world. This is largely the price of rationalization. In older times, nature was full of mysteries, and man’s most serious intellectual endeavors were directed toward discovering the ultimate meaning of the existence. Today, nature holds fewer secrets for us. Scientific advances, however, have not only made it possible to explain many natural phenomena but have channeled human thinking. Modern man is less concerned than, say, medieval man was with ultimate values and symbolic meanings, with those aspects of mental life that are not subject to scientific inquiry, such as religious truth and artistic creation.” (BLAU, Peter and MEYER, Marshall. *Bureaucracy in Modern Society*. New York: Random House, 1971 (2<sup>nd</sup> edition), p.5.)

<sup>37</sup> ELKINS, Charles. “An Approach to the Social Functions of Science Fiction and Fantasy”. In COLLINS, Robert A. & PEARCE, Edward. *The Scope of the Fantastic – Culture, Biography, Themes, Children’s Literature*. International Conference on the Fantastic in Literature and Film, 1980, Florida Atlantic University. Westpoint: Greenwood Press, 1985, p.30.

## 2.2 O maravilhoso

Muitos autores, como aponta Remo Ceserani na sua obra *Lo Fantástico*<sup>38</sup>, vêem no maravilhoso uma forma superior da fantasia, pois, ao contrário do fantástico que, para Breton, é do domínio da “fiction sans conséquence”, da construção artificial de um mundo aterrador, destrutivo e nihilista, aquele é o que “luit à l’extrême pointe du mouvement vital et engage l’affectivité toute entière.”<sup>39</sup>

O maravilhoso constitui-se, assim, como o campo da fantasia “genuína”, pleno de mundos secundários que constroem aquilo a que Rosemary Jackson chama de “realidades alternativas”<sup>40</sup>, em que sonho e realidade dialogam e interagem “naturalmente”.

Não surpreende, por isso, que autores haja para quem fantasia e maravilhoso são sinónimos:

“À ce stade, elle se confond plus au moins avec les récits utilisant l’effet littéraire connu sous le non de «merveilleux». (...)

Cette cinquième acception est devenue courante aux États-Unis, où toutes les grandes librairies ont leur rayon **fantasy**. C’est celle que nous utilisons ici. En résumé, le mot **fantasy** englobe tous les romans et texts de fiction qui font usage du merveilleux.”<sup>41</sup>

No entanto, é Rosemary Jackson quem melhor parece ter entendido, em nossa opinião, a relação entre fantasia e maravilhoso, ao defender que aquela é um modo literário a partir do qual se desenvolvem o maravilhoso e o fantástico, que se opõem:

“Out of this mode [fantasy] develops romance literature or ‘the marvellous’ (including fairy tales and science fiction), ‘fantastic’ literature (including

---

<sup>38</sup> CESERANI, Remo. *Lo Fantástico*. Madrid: Visor Dis, 1999, pp.86-87.

<sup>39</sup> BRETON, André. Prefácio a MABILLE, Pierre. *Le Miroir du Merveilleux*. Paris: Éditions de Minuit, 1962, p.16.

<sup>40</sup> JACKSON, Rosemary. *Fantasy: the Literature of Subversion*. London and New York: Routledge, 1995, p.45.

<sup>41</sup> GOIMARD, Jacques. *Critique du Merveilleux et de la Fantasy*. Paris: Pocket, 2003, pp.201-202, nota<sup>1</sup>.

Chamamos a atenção para a importância desta nota de rodapé em que Goimard elenca as várias acepções da palavra “fantasia”, que vão da muito abrangente classificação de “literaturas do imaginário” até à mais restritiva, acima citada, que a identifica com o maravilhoso.



stories by Poe, Isak Dinesen, Maupassant, Gautier, Kafka, H. P. Lovecraft) and related tales of abnormal psychic states, delusion, hallucination, etc.”<sup>42</sup>

Também Pierre Mabilie estabelece entre o maravilhoso e a fantasia uma relação de dependência, já que, em sua opinião, o nome “maravilhoso” “évoque l’ensemble des phénomènes extraordinaires et incroyables qui constituent les ressorts essentiels des récits fantastiques.”<sup>43 44</sup>

Aliás, a própria raiz etimológica de palavra “maravilhoso” remete já para o seu carácter excepcional e extraordinário, uma vez que se formou a partir do Latim “mirabilia”, “maravilha”<sup>45</sup>, isto é, “acto ou feito extraordinário que causa admiração” ou ainda, num sentido que o aproxima de milagre e de prodígio, “fenómeno inexplicável e surpreendente”<sup>46</sup>. O maravilhoso é, assim, na linguagem corrente, “o que é inexplicável, prodigioso, sobrenatural”<sup>47</sup>.

O nome “maravilhoso” designa, portanto, tudo o que é sobrenatural, isto é, o que não se integra no natural, no real empírico, e que nele não encontra explicação, gerando, assim, uma reacção em quem contempla a maravilha que é, simultaneamente, de surpresa e de admiração:

“Le merveilleux, c’est un double effet de stupeur et d’enthousiasme que nous, modernes civilisés, nous associons à la fiction quand elle est spécialement sidérante et qu’elle balaye toutes nos défenses péniblement accumulées – comme des barricades – contre les aléas de la vie quotidienne.”<sup>48</sup>

Temos, então, que o maravilhoso, para além de depender da existência de elementos sobrenaturais e extraordinários, depende, igualmente, da reacção daquele que o

---

<sup>42</sup> JACKSON, Rosemary. *Fantasy: the Literature of Subversion*. London and New York: Routledge, 1995, p.7.

<sup>43</sup> MABILLE, Pierre. *Le Miroir du Merveilleux*. Paris: Éditions de Minuit, 1962, p.20.

<sup>44</sup> Aqui, temos o adjectivo “fantastique”, que caracteriza um determinado tipo de narrativa, marcado pela presença do sobrenatural e do extraordinário, e não o nome “fantastique”, que remete para um modo literário.

<sup>45</sup> CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1999, p.500.

<sup>46</sup> ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA. *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*. II Volume (G-Z), Lisboa:Verbo, 2001, p.2377.

<sup>47</sup> ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA. *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*. II Volume (G-Z), Lisboa:Verbo, 2001, p.2377.

<sup>48</sup> GOIMARD, Jacques. *Critique du Merveilleux et de la Fantasy*. Paris: Pocket, 2003, p.13.

percepção, o que nos vai levar ao estudo fundamental de Todorov sobre o fantástico e os “gêneros”<sup>49</sup> que com ele se relacionam intimamente:

“Ainsi se trouve-t-on amené au coeur du fantastique. Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s’expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l’événement doit opter pour l’une des deux solutions possibles: ou bien il s’agit d’une illusion des sens, d’un produit de l’imagination et les lois du monde restent alors ce qu’elles sont; ou bien l’événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. (...)”

Le fantastique occupe le temps de cette incertitude; dès qu’on choisit l’une ou l’autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l’étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c’est l’hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel.

Le concept de fantastique se définit donc par rapport à ceux de réel et de l’imaginaire.”<sup>50</sup>

Para Todorov, o maravilhoso já não se define em oposição ao fantástico, mas sim a partir dele, uma vez que nasce da reação do leitor quando colocado perante um facto que perturba o seu “paradigma da realidade”, profundamente condicionado pelo contexto cultural e pelas convenções de uma determinada época. O maravilhoso vai constituir-se como um relato de desvio em relação ao relato realista, marcado pela relação mimética com o real empiricamente percebido.

Mas retomemos as palavras de Todorov: o fantástico é, nas suas palavras, constituído pela fracção de segundos em que o leitor, posto perante o sobrenatural, tem que optar entre dois caminhos: ou os acontecimentos não tiveram de facto lugar e foram o fruto de um estado de espírito particular, e assim sendo, as leis do mundo não foram alteradas; ou então os acontecimentos ocorreram mesmo, tornaram-se parte integrante da realidade, mas de uma realidade que já não se rege pelas leis que conhecemos.

---

<sup>49</sup> De acordo com a definição de “modo” que apresentámos na nota<sup>5</sup>, consideramos que o fantástico é um modo literário e não um género, assim como o maravilhoso.

<sup>50</sup> TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la Littérature Fantastique*. Paris: Éditions du Seuil, 1970, p.29.

Concluímos, assim, que, para Todorov, o fantástico é um “gênero” permanentemente evanescente e à beira da dissolução, pois após o primeiro momento de choque e hesitação perante o que o nosso conhecimento limitado não explica, há que optar e, conseqüentemente, sair do fantástico, para entrar nos “gêneros” contíguos do estranho e do maravilhoso.<sup>51 52</sup>

O fantástico assume, conseqüentemente, o espaço de uma linha divisória entre os dois “gêneros” que lhe são vizinhos e de que, de acordo com Todorov, ele depende:

“Le fantastique mène donc une vie pleine de dangers, et peut s'évanouir à tout instant. Il paraît se placer plutôt à la limite de deux genres, le merveilleux et l'étrange, qu'être un genre autonome.”<sup>53 54</sup>

Estabelecida esta relação, Todorov apresenta um esquema linear em que o fantástico se cruza com o estranho e com o maravilhoso, gerando “subgêneros” que compreendem, segundo o autor russo, as obras que mantêm durante um longo período de tempo a hesitação fantástica, mas acabam por desaguar no estranho ou no maravilhoso<sup>55 56</sup>:

---

<sup>51</sup> Todorov explicita esta ideia ao afirmar: “Il n'y a pas là le fantastique proprement dit: seulement des genres qui lui sont voisins. Plus exactement, l'effet fantastique se produit bien mais pendant une partie de la lecture seulement: (...)”

(...) Mais, d'abord, rien ne nous empêche de considérer le fantastique précisément comme un genre toujours évanescant.” (TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la Littérature Fantastique*. Paris: Éditions du Seuil, 1970, p.47.)

<sup>52</sup> Têm sido muitos os críticos que têm posto em causa a concepção todoroviana de fantástico por a considerarem extremamente restritiva, tornando quase impossível a classificação de uma obra como fantástica. No entanto, Fabre refere, na sua obra *Le Miroir de Sorcière*, o perigo constante de mirabilização do fenómeno sobrenatural, que afasta o fantástico e instala o maravilhoso. (FABRE, Jean. *Le Miroir de Sorcière. Essai sur la Littérature Fantastique*. José Corti, 1992.)

<sup>53</sup> TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la Littérature Fantastique*. Paris: Éditions du Seuil, 1970, p.46.

<sup>54</sup> Rosemary Jackson defende, como já vimos, que o maravilhoso é um modo e não um gênero, e que se define por oposição ao mimético. O fantástico surge, assim, como ponto intermédio de uma linha que tem num dos pólos o maravilhoso e no outro a mimese, e não como em Todorov, em que é uma linha intermédia entre as noções de estranho e de maravilhoso, até porque, para Jackson, o estranho não é uma categoria literária. (Cf. JACKSON, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. London and New York: Routledge, 1995.)

Também Irène Bessière, ao referir-se ao maravilhoso, fala de “não-realismo”, e define o maravilhoso como não-tético, uma vez que “il ne pose pas la réalité de ce qu'il représente” (BESSIÈRE, Irène. *Le Récit Fantastique: la Poétique de l'Incertain*. Paris: Librairie Larousse, 1974, pp.16 e 36.).

<sup>55</sup> TODOROV, T. *Introduction à la Littérature Fantastique*. Paris: Éditions du Seuil, 1970, p.49.

<sup>56</sup> Brooke-Rose propõe um esquema já não linear mas circular e ao qual acrescentou a noção de realismo. Este esquema circular apresenta quatro divisões semelhantes nas suas dimensões e que correspondem às divisões apresentadas no esquema de Todorov. No entanto, a categoria do realismo vai ocupar um espaço superior e vai situar-se entre o estranho e o maravilhoso, dando, assim, origem, a um realismo maravilhoso.

O fantástico puro é constituído por uma linha mediana que corresponde à fronteira entre o fantástico-estranho e o fantástico-maravilhoso. Quanto ao fantástico-maravilhoso e ao maravilhoso puro, Todorov define-os estabelecendo, imediatamente, uma oposição com o fantástico que se prende com as reacções das personagens e do leitor ao evento sobrenatural: o fantástico suscita o medo, o temor, o pavor, sentimentos que Lovecraft coloca no âmago do fantástico<sup>57</sup>. Assim, os sentimentos e as reacções das personagens e do leitor assumem um papel preponderante, relegando para segundo plano o acontecimento que desafia a razão. O maravilhoso, ao contrário, coloca no seu centro a existência dos factos sobrenaturais, sem implicar a reacção que provocam nas personagens e no leitor, e que serão já não de medo, mas de encantamento, de maravilhamento e de aceitação.

Aliás, também Mellier<sup>58</sup> coloca em evidência os sentimentos suscitados no leitor que são, na sua opinião, o traço distintivo que separa fantástico de maravilhoso. Para ele, o maravilhoso distingue-se pelo facto de ser constituído por um universo no seio do qual o sobrenatural se vê “naturalizado”, é parte integrante de uma ordem diferente, característica de um mundo ele também distinto do nosso. E esse mundo outro é construído de tal forma que não provoca terror nem angústia, pois nele tudo se encaixa, de acordo com uma coerência interna que permite a convivência do natural e do sobrenatural, do sagrado e do profano, do prodígio e da trivialidade, em suma, a comunhão de opostos.<sup>59</sup>

Intimamente relacionado com o fantástico e a incerteza que este implica, encontramos no esquema proposto por Todorov o fantástico-maravilhoso, que caracteriza as narrativas que se apresentam como fantásticas e que implicam, no final, uma aceitação do sobrenatural. São as narrativas que mais se aproximam do fantástico puro e os limites entre eles não são fáceis de estabelecer.

---

Já Cornwell opta por manter o esquema linear de Todorov, mas acrescentando-lhe novas categorias e subdivisões. (CORNWELL, Neil. *The Literary Fantastic. From Gothic to Postmodernism*. New York-London: Harvester Wheatsheaf, 1990, pp.39-40.)

<sup>57</sup> Lovecraft defende que a narrativa fantástica assenta na criação de uma atmosfera que seja propícia ao surgimento do medo que, para o autor, é “la plus vieille, la plus forte émotion ressentie par l’être humain.” (LOVECRAFT. *Épouvante et Surnaturel en Littérature*. Christian Bourgois Éditeur, 1969, pp.9 e 16.)

<sup>58</sup> MELLIER, Denis. *La Littérature Fantastique*. Paris: Éditions du Seuil, 2000.

<sup>59</sup> Encontramos a mesma opinião em Jean-Baptiste Baronian, quando, a propósito do maravilhoso, ele afirma: “(...) le merveilleux n’est pas une littérature du bouleversement, nonobstant le surcroît d’étrangeté qu’il laisse apparaître et le recours à des situations surnaturelles”, que são “naturalizadas”, desvanecendo-se qualquer percepção de estranheza inquietante – a estranheza pode existir por uma fracção de tempo, mas é imediatamente ultrapassada pelo encantamento de quem se vê perante um mundo novo e diferente, regido por uma lógica própria e securizante (BARONIAN, Jean-Baptiste. *Le Panorama de la Littérature Fantastique de Langue Française*. La Renaissance du Livre, s/d, p.23.).

Este maravilhoso “imperfeito”, justificado, “excusé”<sup>60</sup> subdivide-se em quatro categorias:

1. O maravilhoso hiperbólico, em que os fenómenos sobrenaturais apenas o são pelas suas dimensões, superiores às que nos são familiares;

2. O maravilhoso exótico, em que os fenómenos sobrenaturais são relatados sem serem apresentados como tal. O receptor não conhece os espaços onde os acontecimentos têm lugar e por isso não tem razões para os questionar;

3. O maravilhoso instrumental, em que surgem aparelhos e dispositivos, produtos da criação humana, irrealizáveis na época retratada, mas afinal perfeitamente possíveis noutro contexto;

4. O maravilhoso científico, que implica um sobrenatural que é explicado de uma maneira racional, mas a partir de leis que a ciência da época não reconhece. Esta categoria de maravilhoso é muito semelhante à ficção científica.

A todas estas variedades opõe-se o maravilhoso puro, que não se explica de forma nenhuma, pois ocorre num mundo com leis totalmente diferentes das do nosso mundo. E essa é a razão pela qual, aceite a existência desse mundo alternativo, nem as personagens nem o leitor encaram os acontecimentos sobrenaturais com inquietação, medo ou angústia (ao contrário do que acontece com o fantástico e com a estranheza inquietante que ele provoca). O impossível torna-se, então, possível e o sobrenatural é “naturalizado”.

O leitor assume, desta forma, um papel preponderante, uma vez que, em última análise, posto perante o sobrenatural, é ele que tem que decidir sobre a sua interpretação e o seu significado. Perante a possibilidade, sempre presente na narrativa, de optar por uma explicação racional do fenómeno ou por uma explicação que passa pela aceitação de uma realidade que não se rege pelas leis que nos são familiares, e que são enformadas pelas nossas certezas e convicções, o leitor, no maravilhoso, escolhe a segunda opção. Por isso, o maravilhoso é definido por Todorov como o “sobrenatural aceite”<sup>61</sup>, isto é, como a aceitação, por parte do leitor, de que o acontecimento sobrenatural de facto aconteceu, que faz parte da realidade, mas uma realidade em que as leis do nosso mundo deixaram de se aplicar e foram substituídas por outras, que nos são desconhecidas.

---

<sup>60</sup> TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la Littérature Fantastique*. Paris: Éditions du Seuil, 1970, p.62.

<sup>61</sup> TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la Littérature Fantastique*. Paris: Éditions du Seuil, 1970, p.47. Dentro da mesma linha de ideias, Todorov define igualmente o maravilhoso como o “gênero” que leva o sobrenatural à letra. (Cf. TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la Littérature Fantastique*. Paris: Éditions du Seuil, 1970, p.174.)

O maravilhoso implica a aceitação da existência de um outro mundo, distinto do nosso quotidiano, que exige, para a sua interpretação, uma completa reformatação do nosso espírito e ferramentas que a razão não possui.

Coloca-se, assim, em causa não só o grau de conhecimento que o leitor tem das leis que regem o mundo, uma vez que a sua decisão vai depender desse conhecimento, profundamente condicionado pelo contexto histórico, cultural e social em que se insere, mas também a questão da crença, já que o maravilhoso “réalise cette union impossible, proposant au lecteur de croire sans croire vraiment.”<sup>62</sup> De facto, o leitor do maravilhoso não recusa qualquer prodígio e a incredulidade, que é um elemento caracterizador do fantástico, não tem lugar.

Aliás, a ausência de um conflito gerado pela descrença caracteriza o maravilhoso. Nos contos de fadas, por exemplo, a fórmula inicial “Era uma vez...” estabelece imediatamente um mundo no qual já não se aplica a distinção entre o possível e o impossível. O maravilhoso é visto como uma ficção aceite, logo à partida, como arbitrariamente escapista, carta branca dada ao imaginário, à margem de todo o princípio da realidade empírica. Mas, o que é mais importante, é o modo em que “il vient un moment où le Surnaturel cesse d’être problématique (...) et où ne se pose plus le problème de la croyance. Dès lors les frontières du normal et de l’anormal tendent à se gommer et l’impossible devient possible.”<sup>63</sup>

O anormal deixa, assim, de causar a ruptura que gera o medo e a coexistência dos contrários, enquanto o maravilhoso, fazendo apelo a uma verticalidade securizante, reconstitui, pela escrita, um universo de crença, um oásis de milagres em que as ilusões de magia desenham um campo epistemológico específico, um a priori da irracionalidade fora dos condicionalismos da lógica e dos seus impasses povoados de angústia. No maravilhoso, o herói não se interroga sobre o fenómeno e aceita facilmente o inacreditável, o que leva à perda do efeito fantástico. Por isso, para Schuhl, o maravilhoso é uma atitude, a atitude do indivíduo que, perante o sobrenatural, se encanta, sai da banalidade do quotidiano e entra num estado de espírito particular, uma predisposição para receber esse mundo, por muito impossível e improvável que ele possa parecer. E é nessa improbabilidade tornada possível que reside a esperança de um Homem outro, não sujeito

---

<sup>62</sup> TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la Littérature Fantastique*. Paris: Éditions du Seuil, 1970, p.88.

<sup>63</sup> FABRE, Jean. *Le Miroir de Sorcière. Essai sur la Littérature Fantastique*. José Corti, 1992, p.92.

aos condicionalismos do dia-a-dia, feito de usura e de restrições e que, por isso, é o agente da mudança do seu próprio destino.

No postfácio a *Le Merveilleux*, Marcel Spada define o maravilhoso como “une figure symbolique du réel”<sup>64</sup>, mas um real condicionado por uma presença sensível que perturba, exalta ou inquieta, porque vista por um espelho, que reflecte e multiplica o Outro infinitamente, mas subvertendo-o, invertendo-o, transformando-o numa realidade “mágica” distinta do nosso quotidiano.

A entrada para um reino maravilhoso transporta o leitor para um mundo absolutamente alternativo, secundário, relativamente autónomo, que se relaciona com o real de forma metafórica ou alegórica. No entanto, o real não deixa de estar presente, uma vez que esse universo outro é gerado a partir de elementos do nosso mundo, de acordo com os nossos medos e desejos:

Their other world, however new or strange, is linked to the real through an allegorical association, as an exemplification of a possibility to be avoided or embraced. The basic relation is a conceptual one, a linking through ideas and ideals.”<sup>65</sup>

O espelho, fronteira entre dois mundos: de um lado, o tangível; do outro, as imagens, o mundo às avessas, evanescente, sempre em mutação. Consequentemente, o espelho obriga-nos a questionar o real, a pôr em causa o que os nossos sentidos percebiam, a colocar a questão das ilusões.

Não surpreende, por isso, que Todorov recorra à imagem do espelho em *Le Miroir du Merveilleux*, de Pierre Mabilille, e a relacione com os Temas do Eu que sugere na sua teorização do fantástico, caracterizados que são pela relação do Homem com o mundo. Para Todorov, esta relação é relativamente estática pois implica mais uma percepção do mundo do que uma interacção com ele. Por isso, para si, os Temas do Eu são os Temas do Olhar<sup>66</sup>, que vão ao encontro da essência do próprio maravilhoso, que é, segundo os dois

---

<sup>64</sup> SPADA, Marcel. “Pierre Mabilille et les figures du merveilleux”. In MABILILLE, Pierre. *Le Merveilleux*. Fata Morgana, 1992, p.59.

<sup>65</sup> JACKSON, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. London and New York: Routledge, 1995, p.43.

<sup>66</sup> TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la Littérature Fantastique*. Paris: Éditions du Seuil, 1970, p.30.

autores, o olhar, a observação atenta, no reflexo, do Eu que surge perante os nossos olhos como um Outro, deformado, deturpado e invertido pela superfície que o reflecte:

“La véritable richesse, le vrai bonheur (et ceux-ci se trouvent dans le monde du merveilleux) ne sont accessibles qu’à ceux qui parviennent à (se) regarder dans le miroir.”<sup>67</sup>

Os racionalistas vêm com desconfiança o espelho porque este não mostra o mundo, mas uma imagem dele, um mundo “às avessas” que contradiz todas as suas certezas, uma matéria desmaterializada, “une contradiction au regard de la loi de la non-contradiction.”<sup>68</sup> Mas o espelho é a única via de acesso ao maravilhoso, ao lado escondido da realidade:

“La vision pure et simple nous découvre un monde plat, sans mystères. La vision indirecte est la seule voie vers le merveilleux. Mais ce dépassement de la vision, cette transgression du regard, ne sont-ils pas un symbole même, et comme son éloge le plus grand? Les lunettes et le miroir deviennent l’image d’un regard qui n’est plus simple moyen de joindre l’oeil à un point de l’espace, qui n’est plus purement fonctionnel, transparent, transitif. Ces objects sont, en quelque sorte, du regard matérialisé ou opaque, une quintessence du regard. On trouve d’ailleurs la même ambiguïté féconde dans le mot «visionnaire»: c’est celui qui voit et ne voit pas; à la fois degré supérieur et négation de la vision.”<sup>69</sup>

O maravilhoso é, assim, o momento em que, posto perante o espelho, o Homem se observa, se vê outro, posto fora de si, e se perscruta com atenção. Daí que Goimard afirme, em conjunto com Mabilhe e Todorov, que o maravilhoso “est de l’ordre du spectacle.”<sup>70</sup>

As imagens reflectidas pelo espelho, pelo seu carácter virtual, assemelham-se às imagens que constroem o pensamento, às representações mentais tão rapidamente visíveis, como evanescentes.

Assim que se mira no espelho, o Homem tem uma sensação de estranheza, provocada pela percepção de desconhecimento da imagem que vê reflectida. Tem, então,

<sup>67</sup> TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la Littérature Fantastique*. Paris: Éditions du Seuil, 1970, p.128.

<sup>68</sup> TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la Littérature Fantastique*. Paris: Éditions du Seuil, 1970, p.128.

<sup>69</sup> TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la Littérature Fantastique*. Paris: Éditions du Seuil, 1970, p.129.

<sup>70</sup> GOIMARD, Jacques. *Critique du Merveilleux et de la Fantasy*. Paris: Pocket, 2003, p.23.



que iniciar um processo de (re)conhecimento em que identificará o que o aproxima e o que o afasta dos outros homens. Colocado perante a experiência do espelho, o pensamento envolve-se numa sucessão interminável de interrogações inquietas<sup>71</sup> e inicia-se um jogo de trocas dialécticas entre os objectos e o seu reflexo. O pensamento racional, apenas aparentemente tranquilizador, propõe falsas certezas e falsas soluções. Perante as imagens reflectidas, marcadas pela inversão, o espírito deduz que elas devem ter atributos opostos aos que caracterizam o universo sensível.

E o (re)conhecimento dá-se – “L’homme a pu, grâce au miroir, s’échapper du volume où il est enfermé, il a pu transformer son sentiment d’exister en une représentation, il s’est découvert.”<sup>72</sup> –; dá-se pelo desdobramento do Ser num Eu-Outro que se observam e se constatam representações de um mesmo Ser, marcado pela diversidade. Mas esse processo de (re)conhecimento só se consegue pela libertação que o espelho permite, pois o domínio das imagens virtuais escapa à nossa acção imediata e nele a nossa pessoa “despersonaliza-se”, torna-se um objecto. Esse mundo, aparentemente exterior ao mundo “real”, sobrepõe-se-lhe, submetido a outras leis.

Os reflexos aproximam-se, assim, dos ecos da nossa vida mental, levando-nos ao âmago do inconsciente, à origem do sonho, ao local onde o desejo se exprime de forma confusa.

Colocados perante o espelho, interrogamo-nos sobre a natureza da “realidade”, sobre os elos que ligam as representações mentais aos objectos que as geram. E essas interrogações são as que permitem atingir uma definição de maravilhoso. Uma vez que, como Mabilille declara, “le but réel du voyage merveilleux est, nous sommes déjà en mesure de le comprendre, l’exploration plus totale de la réalité universelle”<sup>73</sup> e essa compreensão só se conseguirá se se construir um mundo maravilhoso em que sejam destruídos os limites do senso comum, do racionalismo que nos aprisiona e que não permite a conciliação entre

---

<sup>71</sup> Afirma Mabilille: “Parfois, sur le miroir, des images apparaissent qu’aucun objet extérieur n’explique; leur perception peut être spontanée, coïncider avec un état d’émotion intense ou succéder à quelque cérémonie d’invocation.

Qu’êtes-vous, formes étranges où les traits humains deviennent tragiques ou burlesques et se mêlent à des profits animaux; visions d’absents qui, à la même heure, se meuvent, quelque part, très loin; silhouettes émouvantes d’êtres disparus? Puissance de l’imagination? Vertus particuliers d’un miroir? Ou encore reflets de l’existence réelle d’anges, de démons, de spectres ou de doubles peuplant l’espace de présences invisibles?” (MABILLE, Pierre. *Le Miroir du Merveilleux*. Paris: Éditions de Minuit, 1962, p.29.)

<sup>72</sup> MABILLE, Pierre. *Le Miroir du Merveilleux*. Paris: Éditions de Minuit, 1962, p.23.

<sup>73</sup> MABILLE, Pierre. *Le Miroir du Merveilleux*. Paris: Éditions de Minuit, 1962, p.24.

“la nécessité humaine, résultante de nos désirs” e “la nécessité naturelle conduite par des lois implacables.”<sup>74</sup>

O maravilhoso assume, desta forma, uma dimensão subversiva, trazendo consigo um novo olhar sobre a realidade. Realiza, no fundo, aquilo que Todorov chama de função social do sobrenatural na obra literária. Os fenómenos sobrenaturais implicam um olhar sobre um mundo “às avessas”, um mundo em que as regras que utilizamos no nosso quotidiano não se aplicam. Daí que permitam ultrapassar certos limites que nos são socialmente impostos. Os temas “tabus” são, assim, abordados sem implicações morais. O sobrenatural surge, consequentemente, como um meio de contornar a censura, quer institucional, quer a que o indivíduo se auto-impõe, evitando a condenação social. Torna-se um meio de subtrair o texto à acção da lei e, por essa via, de a transgredir.

E a função social do sobrenatural relaciona-se intimamente com a sua função literária, já que o elemento sobrenatural introduz na narrativa uma situação de ruptura, que subverte o equilíbrio estabelecido. A transgressão das leis que enformam quer a vida social quer a narrativa implica sempre uma ruptura no sistema de regras vigente e essa ruptura, operada a dois níveis, põe em causa a existência de uma oposição irreduzível entre real e irreal, abalando os alicerces sobre os quais assenta a nossa visão racionalista da realidade, e colocando no centro da obra literária a questão essencial da literariedade, a dos limites entre o real e o irreal ou imaginário.

“Or, la littérature, nous le savons, existe précisément en tant qu’effort de dire ce que le langage ordinaire ne dit pas et ne peut pas dire. (...) La littérature énonce ce qu’elle seule peut énoncer. Quand le critique aura tout dit sur un texte littéraire, il n’aura encore rien dit; car la définition même de littérature implique qu’on ne puisse en parler.”<sup>75</sup>

A literatura diz o indizível, o texto literário significa-se a si próprio e oscila permanentemente entre um discurso verosímil (e não verdadeiro) e um discurso em que tudo é permitido – no meio termo, encontramos um ponto em que tudo, real ou irreal, se torna permitido e, consequentemente, verosímil.

Essa, aliás, parece ser, em última análise, a função da literatura:

---

<sup>74</sup> MABILLE, Pierre. *Le Miroir du Merveilleux*. Paris: Éditions de Minuit, 1962, p.24.

<sup>75</sup> TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la Littérature Fantastique*. Paris: Éditions du Seuil, 1970, p.27.

“En même temps, si j’écris, j’écris de quelque chose, même si ce quelque chose est l’écriture. Pour que l’écriture soit possible, elle doit partir de la mort de ce don’t elle parle; mais cette mort la rend elle-même impossible, car il n’y a plus quoi écrire. La littérature ne peut devenir possible que pour autant qu’elle se rend impossible. Ou bien ce qu’on dit est là présent, mais alors il n’y a pas place pour la littérature; ou bien on fait place à la littérature, mais alors il n’y a plus rien à dire. (...)

L’opération consistant à concilier le possible et l’impossible peut fournir sa définition au mot «impossible» lui-même. Et pourtant la littérature *est*; c’est là son plus grand paradoxe.”<sup>76</sup>

Como referimos anteriormente, na sua obra *Le Miroir du Merveilleux*, Pierre Mabilille definiu como objectivo fundamental do maravilhoso a busca de uma exploração total da realidade universal<sup>77</sup>. E essa realidade total não incide apenas sobre o mundo tangível. O maravilhoso reside na convergência de dois mundos – o interior e o exterior -, nesse ponto ínfimo em que ambos se tocam, sendo este último impregnado e alargado por aquele, em momentos em que o sujeito atinge estados de alma especiais ou se vê envolvido em circunstâncias singulares.

Entre os dois mundos não há qualquer distinção e, por isso, “le merveilleux est partout”<sup>78</sup>. Esta concepção torna todas as coisas altamente significativas, uma vez que qualquer ser, fenómeno ou objecto transporta em si um potencial elevado de significação. Instaura-se, assim, uma “pansignificação”, isto é, o mundo e tudo o que o compõe tornam-se altamente significativos em consequência das redes de relações que se instalam a todos os níveis. Os objectos estabelecem entre si redes de relações sólidas que os nossos sentidos só percebem parcialmente, de forma fragmentária, mas que o espírito percebe na totalidade.

As ciências exactas positivistas, marca das sociedades ocidentais desde o século XIX, não têm conseguido, apesar das suas tentativas, atingir o conhecimento total das estruturas do mundo exterior, com todas as suas forças e energias, porque não têm em

---

<sup>76</sup> TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la Littérature Fantastique*. Paris: Éditions du Seuil, 1970, pp.183-184.

<sup>77</sup> Vide p.155, nota<sup>72</sup>.

<sup>78</sup> MABILLE, Pierre. *Le Miroir du Merveilleux*. Paris: Éditions de Minuit, 1962, p.32.

consideração a totalidade do Homem, excluindo a sua emoção sensível, dividindo de forma rígida os saberes e rejeitando os factores individuais de conhecimento, sobrevalorizando uma investigação impessoal e mecânica. Daí que, paradoxalmente, quanto mais a Humanidade amplia o seu saber e o seu domínio sobre o mundo, mais se sente estranhamente desenraizada da vida deste universo, e mais separa as necessidades do ser dos dados da inteligência. O maravilhoso alimenta-se, então, da exploração das insuficiências das ciências exactas, da sua incapacidade de compreender o Homem na sua totalidade, de unir os opostos e de ir para além do sensorialmente perceptível e avaliável, pois “le pays du merveilleux est avant tout dans notre être sensible.”<sup>79</sup> O Homem do maravilhoso é, assim, o ser no seu todo, mas acima de tudo o ser sensível, que na obra *Le Merveilleux*<sup>80</sup>, Mabilille coloca no centro do maravilhoso.

Interior e exterior fundem-se para formarem uma única realidade, que apresentará características dos dois, mas que será distinta:

“(…) tout est en nous comme ce qui est hors de nous pour constituer une seule réalité. En nous, les phantasmes diffus, les reflets déformés de l’actualité, les expressions refoulées des désirs inassouvis, se mêlent aux symboles communs et généraux. Du confus au simple, du miroitement de l’émotion personnelle à la perception imprécise du drame cosmique, l’imagination du rêveur effectue son voyage, elle plonge pour remonter sans cesse, ramenant, des profondeurs jusqu’au seuil de la conscience, les grandes poissons aveugles.”<sup>81</sup>

Desta viagem, deste vaivém entre reinos, nasce uma lucidez interior<sup>82</sup>, que nos permite ver o mundo com maior profundidade, porque olhado não com a razão, mas com a “étrange lucidité du délire”<sup>83</sup>.

O maravilhoso nasce, então, da inquietação, da vontade de levantar o véu do mistério que cobre a realidade, o que o reveste de um carácter revolucionário e subversivo, já que liberta o ser humano dos constrangimentos que a realidade lhe impõe:

---

<sup>79</sup> MABILLE, Pierre. *Le Miroir du Merveilleux*. Paris: Édition de Minuit, 1962, p.33.

<sup>80</sup> MABILLE, Pierre. *Le Merveilleux*. Fata Morgana, 1992.

<sup>81</sup> MABILLE, Pierre. *Le Miroir du Merveilleux*. Paris: Édition de Minuit, p.34.

<sup>82</sup> Todorov afirma que o maravilhoso veicula, através da interpretação do insólito, “une image plus lucide du monde.” (TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la Littérature Fantastique*. Paris: Éditions du Seuil, 1970, p.42.)

<sup>83</sup> MABILLE, Pierre. *Le Merveilleux*. Fata Morgana, 1992, p.41.

“Le Merveilleux exprime le besoin de dépasser les limites imposées, imposées par notre structure, d’atteindre une plus grande beauté, une plus grande puissance, une plus grande jouissance, une plus grande durée. Il veut dépasser les limites de l’espace, celles du temps, il veut détruire les barrières, il est la lutte de la liberté contre tout ce qui la réduit, la détruit et la mutile; il est *tension*, c’est-à-dire quelque chose de différent du travail régulier et machinal: tension passionnelle et poétique.”<sup>84</sup>

Pierre Mabilille coloca a tónica na dimensão libertária e emancipadora do maravilhoso, na sua capacidade de libertar o indivíduo de todos os condicionalismos de ordem espaço-temporal, estética, social ou moral. O maravilhoso pulveriza barreiras, limites, transportando-nos para um mundo outro, livre desses constrangimentos.

Não se entenda, no entanto, destas palavras, que a entrada no reino do maravilhoso é um caminho de fuga à realidade quotidiana. Nas circunstâncias actuais, o Homem deixou de crer cegamente nas respostas formatadas e aparentemente inequívocas do positivismo e numa perspectiva unívoca de realidade (o que o faz senti-la com angústia e dúvida). Neste contexto, “l’évasion dans le merveilleux est la seule libération possible”<sup>85</sup>, mas esta evasão não pode ser sinónima de fuga à realidade. O maravilhoso, os sonhos têm que se relacionar intimamente com as necessidades quotidianas, com a realidade tangível, contribuindo para ultrapassar com eficácia a percepção negativa que os seres humanos dela têm. Daí que Mabilille afirme, concluindo, que o maravilhoso é “une conquête de l’homme et non sa mutilation”<sup>86</sup>, recusando a faceta alienante e conservadora que muitos lhe apontaram.

E o conservadorismo que muitas vezes foi apontado ao maravilhoso prende-se com a concepção de mundo que frequentemente veicula, marcada pelo animismo e pelo sagrado, o que acontece com as sociedades tradicionais ou pré-industriais, que vivem ainda uma espécie de infância civilizacional. Aliás, Jean Fabre faz assentar toda a sua teoria de distinção do fantástico e do maravilhoso precisamente na existência, entre os homens, de duas concepções distintas de mundo que se prendem com duas visões opostas do tempo,

---

<sup>84</sup> MABILE, Pierre. *Le Merveilleux*. Fata Morgana, 1992, p.40.

<sup>85</sup> MABILLE, Pierre. *Le Miroir du Merveilleux*. Paris: Éditions de Minuit, 1962 p.66.

<sup>86</sup> MABILLE, Pierre. *Le Miroir du Merveilleux*. Paris: Éditions de Minuit, 1962 p.66.

para ele, “la substance même de notre être, la source peut-être la plus profonde de notre angoisse.”<sup>87</sup>

Temos, então, nas sociedades ocidentais, um tempo “histórico”<sup>88</sup>, “horizontal”<sup>89 90</sup>, linear e sequencial, que assenta numa percepção de irreversibilidade dos momentos sucessivos. O fluxo vital e temporal é assim organizado segundo uma progressão irreversível. Esta irreversibilidade do tempo provoca uma angústia nascida da incapacidade de domínio do “monstre-Temps”<sup>91</sup>, que persiste ainda hoje, apesar dos esforços da ciência positivista.

Esta concepção horizontal do Tempo é inimaginável fora de um processo de individuação, de separação. O Tempo linear só se pode construir sobre o princípio da “discriminação”, da diferenciação dos momentos cuja sucessividade só se elabora pela separação.

Do lado oposto do princípio “científico”, “modernista” da individuação, temos uma concepção holista do Tempo e entre as duas concepções nasce um conflito maior cujos ecos se repercutem em todos os níveis da consciência e da organização ideológica, metafísica, política e social.<sup>92</sup>

A temporalidade holística é a primeira defesa que o homem tradicional encontra contra o Tempo linear, contra a História, porque é marcado por uma espécie de “stabilité voire une immobilité temporelle où la confusion de l’infini et du présent tend à faire disparaître toute trace de la linéarité angoissante.”<sup>93</sup> Este é, aliás, o Tempo da Natureza, que não conhece a horizontalidade, é o Tempo anti-histórico, circular, vertical, marcado por três características:

a) a estabilidade: “Le primitif vit dans un continuel présent”<sup>94</sup>, afirma Mircea Eliade. Daí o fixismo e o seu potencial de exorcismo face às inquietantes flutuações da

---

<sup>87</sup> FABRE, Jean. *Le Miroir de Sorcière. Essais sur la Littérature Fantastique*. José Corti, 1992.

<sup>88</sup> ELIADE, Mircea. “La Terreur de l’Histoire”. in *Le Mythe de l’Eternel Retour*. Paris: Gallimard, 1978, Chap.IV.

<sup>89</sup> FABRE, Jean. *Le Miroir de Sorcière. Essais sur la Littérature Fantastique*. José Corti, p.18.

<sup>90</sup> BESSIÈRE, Irène. *Le Récit Fantastique. La Poétique de l’Uncertain*. Paris: Librairie Larousse, 1974. p.239.

<sup>91</sup> FABRE, Jean. *Le Miroir de Sorcière. Essais sur la Littérature Fantastique*. José Corti, p.19.

<sup>92</sup> Fabre sintetiza esta oposição ao referir: “Ainsi, à partir du schéma temporel, s’élargit à d’autres aspects de la vie et de l’activité humaines l’opposition de ces deux visions du monde, l’une horizontale fondée sur l’individuation générant séparation, dialectique, voire polémique, mouvement, donc trouble et angoisse. A l’inverse, l’holisme vertical tend vers une totalisation sécurisante. Il domine la mentalité arcaïque.” (FABRE, Jean. *Le Miroir de Sorcière. Essais sur la Littérature Fantastique*. José Corti, 1992, p.25.)

<sup>93</sup> FABRE, Jean. *Le Miroir de Sorcière. Essais sur la Littérature Fantastique*. José Corti, 1992, p.20.

<sup>94</sup> ELIADE, Mircea. *Le Mythe de l’Eternel Retour*. Paris: Gallimard, 1978, p.105.

História. Este é um tempo pleno e imóvel em que Presente e Infinito se tocam, coincidem. Os acontecimentos repetem-se até ao infinito e nada de novo acontece, pois tudo é a repetição dos mesmos arquétipos primordiais, ocorridos *in illo tempore*:

“Tout recommence à son début à chaque instant. Le passé n’est que la préfiguration du futur. Aucun événement n’est irréversible et aucune transformation n’est définitive. Dans un certain sens, on peut même dire qu’il ne se produit rien de neuf dans le monde, car tout n’est que la répétition des mêmes archétypes primordiaux; cette répétition, en actualisant le moment mythique où le geste archétypal fut révélé, maintient sans cesse le monde dans le même instant auroral des commencements.”<sup>95</sup>

b) o carácter cíclico: Mircea Eliade distingue dois tipos de sociedades: as sociedades “primitivas”, vivendo no “paraíso dos arquétipos”<sup>96</sup>, recusando ver-se como “seres históricos”<sup>97</sup> e regenerando-se ciclicamente durante o ano<sup>98</sup> graças a rituais festivos; e as sociedades mais evoluídas, nas quais a História exerce uma influência considerável, e que conhecem uma renovação mais ampla. A Teoria do Tempo circular, reflectindo e fazendo recair sobre a vida humana o ritmo que determina o curso dos astros, faz da História um enorme calendário em que os acontecimentos ocorrem periodicamente, à semelhança dos corpos celestes.

A “repetição é, assim, a negação da diferença (da individuação) originária e da realidade; é o desejo de presença plena, a nostalgia de uma unidade fantasmática, negação da morte.”<sup>99</sup>

c) a moral social: a desconfiança em relação à História conduz o homem tradicional a considerar o momento contemporâneo como “une décadence par rapport aux moments historiques précédents”<sup>100</sup>. Daí a necessidade por ele sentida de se regenerar periodicamente, abolindo o tempo passado e reactualizando a cosmogonia<sup>101</sup>. Mas tudo isto se passa sem desespero ou angústia, uma vez que está sempre presente a possibilidade de

---

<sup>95</sup> ELIADE, Mircea. *Le Mythe de l’Eternel Retour*. Paris: Gallimard, 1978, p.108.

<sup>96</sup> ELIADE, Mircea. *Le Mythe de l’Eternel Retour*. Paris: Gallimard, 1978, p.33.

<sup>97</sup> ELIADE, Mircea. *Le Mythe de l’Eternel Retour*. Paris: Gallimard, 1978, p.104.

<sup>98</sup> ELIADE, Mircea. *Le Mythe de l’Eternel Retour*. Paris: Gallimard, 1978, pp.39, 51 e 164.

<sup>99</sup> KOFMAN, Sarah. *L’Enfance de l’Art*, Paris: Payot, p.187. [Tradução nossa]

<sup>100</sup> ELIADE, Mircea. *Le Mythe de l’Eternel Retour*. Paris: Gallimard, 1978, p.155.

<sup>101</sup> ELIADE, Mircea. *Le Mythe de l’Eternel Retour*. Paris: Gallimard, 1978, pp.69 e 104.

uma regeneração completa e salutar. Neste cenário, a morte deixa de gerar angústia, pois a ela sucede sempre a ressurreição e, conseqüentemente, a vitória.

Este princípio securizante recebeu da mentalidade religiosa ou pré-religiosa um reforço suplementar. Encontramos um pouco por todo o lado a concepção arcaica (dominante no homem tradicional) de acordo com a qual o sofrimento é imputável à vontade divina. Por isso, o sofrimento – individual ou colectivo – tem sempre uma explicação e, por consequência, é suportável<sup>102</sup>.

Este tempo vertical, fixo, cíclico, regenerador tem, então, sobre o ser humano um efeito tranquilizante, nascido precisamente dessa “causalidade mágica”, como lhe chama Fabre<sup>103</sup>:

“(…) le temps fixe, cyclique, régénérateur, débouche sur une sorte de métaphysique du plein totalement explicative, jusqu’au plan moral, dans laquelle nous voyons se préfigurer ce qu’on appellera la *causalité magique*. Celle-ci s’efforce de combler les vides angoissants qui, constituant la fragmentation “horizontale”, structurent les différences nécessaires à l’irréversibilité de la durée historique.”<sup>104</sup>

Schuhl refere igualmente a causalidade mágica que caracteriza a mentalidade tradicional e que, segundo ele, consiste na acção, sobre os indivíduos, de objectos aos quais esses indivíduos se ligam por uma espécie de “simpatia unificante e solidarizante”, uma “identidade substancial”. Entre realidade objectiva e realidade subjectiva deixa de haver uma fronteira e estabelecem-se relações mágicas que levam à sua fusão<sup>105</sup>.

E na causalidade mágica vemos desenhar-se uma defesa “existencial” contra o que Mircea Eliade chamou de Mal da História<sup>106</sup> e também, ou antes acima de tudo, uma dialéctica entre o pleno e o vazio, o distinto e o confuso, o heterogéneo e o homogéneo. A securização desloca-se, assim, para um nível mais profundo e mais vasto das estruturas

---

<sup>102</sup> Vide ELIADE, Mircea. *Le Mythe de l'Eternel Retour*. Paris: Gallimard, 1978, pp.114 e segs.

<sup>103</sup> Todorov utiliza uma expressão muito semelhante – “causalidade generalizada” – para referir precisamente o fenómeno de mobilização de uma relação de todos os factos entre eles, numa teoria de que tudo está em tudo. Essa crença leva a um determinismo generalizado, ou pandeterminismo, em que tudo deve ter uma causa, mesmo se ela não pode ser senão de ordem sobrenatural. Esta perspectiva implica uma concepção holística do mundo, visto como um todo em que tudo se relaciona.

<sup>104</sup> FABRE, Jean. *Le Miroir de Sorcière. Essais sur la Littérature Fantastique*. José Corti, 1992, p.22.

<sup>105</sup> Vide SCHUHL, Pierre-Maxime. *L'Imagination et le Merveilleux. La Pensée et l'Action*. Paris: Flammarion, 1969.

<sup>106</sup> ELIADE, Mircea. *Le Mythe de l'Eternel Retour*. Paris: Gallimard, 1978, Cap. III.



mentais. Então, a oposição Tempo da distinção/Tempo da totalidade tem como corolário a dialéctica mais ampla individuação/holismo.

A presença do elemento mágico implica uma teoria do conhecimento do determinismo que suscita um certo tipo de angústia; o inesperado revela ao Homem a precariedade da sua condição e leva-o a considerar uma força para lá da experiência que, como princípio de explicação e de acção, deve ser dominada. Daí que os rituais nascidos da angústia tenham como objectivo conjurá-la. O Universo assume um carácter emocional e o Homem deixa-se guiar pela subjectividade e pela emoção, para apaziguar a sua angústia. É aquilo que Cazeneuve chamou “la survalorisation de l’expérience”<sup>107</sup>, isto é, o esforço de sistematização ancorado no sentimento de que “l’objectivité pure est insuffisante et que la nature dépouillé de ses significations subjectives n’est pas la réalité dans laquelle l’Homme peut vivre.”<sup>108</sup>

A sobrevalorização da experiência leva a dois tipos de comportamento: ao reinvestir a realidade dos seus valores humanos, dando um significado indeterminado a tudo o que nela ultrapassa a compreensão objectiva, e/ou à representação concreta das valorizações, dramatizando a experiência através da efabulação.

Assim se instaura um sistema securizado e securizante do qual não estão ausentes nem a lógica nem a técnica, mas que vai lançar mão de certos elementos arcaicos para criar uma ordem vital. E essa ordem vital assenta no domínio do sagrado, do mito, que permite simultaneamente ancorar a experiência e as suas regularidades e instituir uma participação entre o quotidiano e o transcendente. Desta forma, o “transreal”<sup>109</sup> é vivido pela mentalidade tradicional no seio de uma experiência total que dá conta da realidade e, carregando-a de significações impossíveis de encontrar no mundo já objectivado pelo intelecto, a torna legítima, habitável, securizante.

O maravilhoso é, assim, uma manifestação colectiva que reveste o mundo de um halo de magia que tudo explica e, conseqüentemente, justifica. Por isso, ele torna-se “un massage de l’âme”, como lhe chama Jacques Goimard<sup>110</sup>.

Ele reveste-se de uma dimensão comunitária<sup>111</sup>, isto é, é a forma de expressão comunitária por excelência, que nele encontra um efeito securizante e regulador de

---

<sup>107</sup> CAZENEUVE, Jean. *La Mentalité Archaïque*. Paris: Armand Colin, p.121.

<sup>108</sup> CAZENEUVE, Jean. *La Mentalité Archaïque*. Paris: Armand Colin, p.125.

<sup>109</sup> FABRE, Jean. *Le Miroir de Sorcière. Essais sur la Littérature Fantastique*. José Corti, 1992, p.29.

<sup>110</sup> GOIMARD, Jacques. *Critique du Merveilleux et de la Fantasy*. Paris: Pocket, 2003, p.232.

modelação de um real cuja ordem perdida é reencontrada por intermédio da ficção. Daí que Irène Bessière defina o maravilhoso como “socio-culturel et comme le moyen d’ anéantir symboliquement l’ordre nouveau et l’illégalité actuelle.”<sup>112</sup> O maravilhoso “normaliza” o universo real marcado pela rebeldia, e torna-o concordante com as expectativas do sujeito, símbolo simultaneamente do homem universal e da comunidade.

“Le merveilleux est le langage de la communauté en lequel elle se retrouve pour deviner que, sans être illégitime, il ne dit plus le quotidien. Il n’est autre que l’émacipation de la représentation littéraire du monde réel, et l’adhésion du lecteur au représenté, où les choses finissent toujours par arriver comme elles le doivent.”<sup>113</sup>

E o maravilhoso assume essa dimensão comunitária porque, como afirma Bessière, ele é “le lieu de l’universel”<sup>114</sup>, isto é, o espaço onde os valores morais se objectivam e se exprimem sob o signo do absoluto, assumindo uma dimensão de exemplo e de ilustração e, consequentemente, uma face alegórica. É o espaço do “devoir-être”, da ordem e da legalidade que se esperam restauradas através de um jogo dicotómico entre o real e o imaginário, a norma e a excepção.

---

<sup>111</sup> A dimensão comunitária do maravilhoso aproxima-o do mito, que também pertence ao domínio do colectivo, que a ele recorre para explicar e justificar a sua origem, existência e comportamento. No fundo, o maravilhoso é a expressão estética do mito.

<sup>112</sup> BESSIÈRE, Irène. *Le Récit Fantastique: la Poétique de l’Incertain*. Paris: Librairie Larousse, 1974, p.16.

<sup>113</sup> BESSIÈRE, Irène. *Le Récit Fantastique: la Poétique de l’Incertain*. Paris: Librairie Larousse, 1974, p.18.

<sup>114</sup> BESSIÈRE, Irène. *Le Récit Fantastique: la Poétique de l’Incertain*. Paris: Librairie Larousse, 1974, p.18.

### **3. O maravilhoso na narrativa coutista**

“Eu acredito é na sabedoria do que não existe. Afinal nem tudo o que luz é besouro.”

Mia Couto<sup>1</sup>

#### **3.1 O Realismo Mágico no contexto africano**

Referimos já, a propósito da caracterização do Realismo Mágico, o seu carácter internacional e as opiniões de vários autores que o consideram o modo privilegiado das literaturas produzidas em contexto pós-colonial, fruto do hibridismo que o caracteriza e também da recuperação dos valores, crenças e arquétipos engendrados a partir dos antigos mitos e superstições tradicionais que essas literaturas, numa tentativa de afirmação da sua identidade, pretendem valorizar e explorar.

Vimos, também, que no Realismo Mágico real e maravilhoso se cruzam e fundem, já que apesar de explorar e valorizar o pensamento mítico enraizado no inconsciente colectivo das comunidades tradicionais, é uma corrente literária que não negligencia o real. Pelo contrário, as obras inseridas no Realismo Mágico reflectem sobre os grandes temas sociais, instituindo-se num instrumento privilegiado de crítica quer aos abusos do poder colonial, quer à realidade pós-independência, mas fazem-no recobrando as realidades descritas de uma auréola de sonhos, crenças e rituais lendários, recusando a visão estereotipada e monolítica imposta pelos poderes instituídos.

Dissemos, igualmente, que o Realismo Mágico é particularmente atraente para as literaturas que, surgindo num contexto periférico, pretendem afirmar a sua originalidade

---

<sup>1</sup> COUTO, Mia. “Governados pelos mortos”. *Contos do Nascer da Terra*. Lisboa: Caminho, 1997 (4ª. Edição), p. 116.

pela ruptura com modelos ocidentais vistos como pouco adequados à representação de um real experienciado no chamado Terceiro Mundo como plural, múltiplo e complexo.

Daí que vários autores analisem outras literaturas emergentes, que não só a da América Latina, à luz do Realismo Mágico, pelo que elas revelam da presença das características dessa corrente literária, para além da comunhão de factores como o passado colonial, a situação periférica em relação a uma hegemonia ocidental que se manifesta aos níveis político, económico e cultural, e ainda pelo “tropicalismo” que lhes é comum<sup>2</sup>.

É o que acontece com a literatura africana, muitas vezes filiada com o Realismo Mágico, apesar de, como afirma Brenda Cooper, os autores africanos serem reticentes à sua integração nessa corrente literária, pelo que a classificação pode implicar de imitação da América Latina, perpetuando a ideia de que África nada produz de intrinsecamente original<sup>3</sup>. No entanto, não se pode negar os pontos de contacto e a influência que o Realismo Mágico hispano-americano exerceu sobre a produção literária africana:

“entre a América Latina e África traçam-se e recompõem-se caminhos  
“transversais”, evitando ou contornando o conjunto europeu”<sup>4</sup>

E é mais uma vez de Brenda Cooper que nos socorremos para evidenciar o principal factor de contacto entre a literatura que se faz no continente americano e aquela que é produzida em África: o contexto local<sup>5</sup>, isto é, a recuperação, através da narrativa literária, da herança religiosa e cultural das populações indígenas, tarefa que não se revela sem perigos e obstáculos, pois para além de poder implicar uma tendência para o regionalismo e para o nativismo, encontra-se condicionada pela influência ocidental, já que

---

<sup>2</sup> CHEVRIER, Jacques. “Les littératures africaines dans le champ de la recherche comparatiste”. In BRUNEL, Pierre et CHEVREL, Yves (Ed.). *Précis de Littérature Comparée*. Paris:PUF, 1989, p.228.

<sup>3</sup> Vide COOPER, Brenda. *Magical Realism in West African Fiction. Seeing with a Third Eye*. London and New York: Routledge, 2004, p.37.

<sup>4</sup> MACHADO, Álvaro Manuel e PAGEAUX, Daniel-Henri. *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*. Lisboa: Edições 70, s.d., p. 158.

<sup>5</sup> Brenda Cooper considera o contexto local uma característica central, ainda que não obrigatória, do Realismo Mágico: “(...) local context is of central importance in magical realist writing.” (COOPER, Brenda. *Magical Realism in West African Fiction. Seeing with a Third Eye*. London and New York: Routledge, 2004, p.37.)

“Africa has itself been invented by Western discourse, denying the possibility of any terms with which to describe the continent’s past other than those contaminated by the very forces we wish to remove from the centre of the stage.”<sup>6</sup>

E é precisamente deste cruzamento de olhares e de culturas múltiplas que o Realismo Mágico, como já vimos, se alimenta, reflexo que é de sociedades que nasceram da miscigenação e do ecletismo. O discurso do outro torna-se um discurso apropriado por aqueles que, fazendo parte da realidade africana e corporizando os seus valores, dela haviam sido afastados. Cruzam-se, assim, várias vozes que revelam, na sua multiplicidade, a África que havia estado escondida e que vive um processo de evolução emergente de um diálogo, por vezes problemático, entre tradição e modernidade.

O contexto local assume, então, uma importância fundamental nas literaturas africanas, exprimindo-se através da inspiração dos escritores na cosmovisão dos povos indígenas, supostamente vivendo, ainda, no contexto de comunidades pré-industriais, e consequentemente, de um passado pré-colonial. E essa inspiração faz-se da valorização das tradições orais, pela apropriação de mecanismos, ferramentas, estruturas narrativas e imagens poéticas dessa tradição oral, que servirão o objectivo de mostrar que a arte em geral e a literatura em particular não são exclusivos do Ocidente e da escrita.

“Contemporary African writers, almost without exception, incorporate elements from the oral tradition, ranging from using the stories to illustrate moral points, to echoing the worldviews of the stories, to incorporating narrative devices and strategies into their fictions, along with all the other traditions and influences which have moulded them, and which they select and transform.”<sup>7</sup>

Aliás, o texto literário africano, com a “interdiscursividade”<sup>8</sup> que o caracteriza, constitui-se um espaço de cruzamento entre discursos culturais e literários que o tornam um meio privilegiado de meditação sobre a cultura.

---

<sup>6</sup> COOPER, Brenda. *Magical Realism in West African Fiction. Seeing with a Third Eye*. London and New York: Routledge, 2004, p.37.

<sup>7</sup> COOPER, Brenda. *Magical Realism in West African Fiction. Seeing with a Third Eye*. London and New York: Routledge, 2004, p.40.

<sup>8</sup> O termo é da autoria de Ato Quayson, que o utiliza para caracterizar a relação entre a literatura africana e os contextos da oralidade. (QUAYSON, Ato. *Strategic Transformations in Nigerian Writing*. Oxford: James Currey, 1997, p. 16, citado in LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas Africanas e Formulações Pós-coloniais*. Lisboa: Edições Colibri, 2003, p.46.)

A crítica africana tem vindo a centrar a sua análise precisamente na demonstração das relações que se estabelecem entre as literaturas africanas, escritas nas línguas do ex-colonizador, e as fontes indígenas orais, relação essa que constitui uma marca de individualização e de autonomização destas literaturas em relação às suas origens coloniais:

“A reivindicação africana é, no seu início, marcada ideologicamente pela ideia nacionalista, que se rege pela nostalgia de uma percepção emocional unificante e que, por seu turno, se identifica com a ideia de uma estética fundamentada nos registos pré-coloniais das culturas africanas orais.”<sup>9</sup>

Não se depreenda, no entanto, deste posicionamento, que a literatura africana se fez/faz exclusivamente daquilo a que Ana Mafalda Leite apelida de uma “relação *a-histórica* entre a oralidade e a literatura”<sup>10</sup>, já que ela incorpora em si diversas influências culturais. No entanto, é inegável que a “tradição” é um dos grandes temas da literatura africana que, pela sua tematização – enquanto registo das diferentes acepções da oralidade, quer linguísticas, quer temáticas, quer genológicas, quer culturais -, constrói um sentido de identidade, ameaçada e negada pelo colonialismo e pelos conflitos que se seguiram às independências. Como afirma Ana Mafalda Leite, é “uma demanda estratégica na qual os Africanos se colocaram simultaneamente em relação a um *ethos* africano, bem como em relação ao resto do mundo.”<sup>11</sup>

E essa tradição oral é profundamente marcada por uma cosmovisão animista que vê o indivíduo em relação estreita e harmoniosa com o universo, seja com o mundo dos homens, seja com o mundo dos animais, seja com os elementos, seja ainda com os espíritos, numa visão holista que contesta qualquer divisão entre o racional e o irracional, o humano e o divino, o animado e o inanimado. É, no fundo, uma profunda crença na existência de forças vivas em todas as dimensões da vida material, mas também de um outro mundo, invisível e intangível, em que os espíritos dos antepassados tecem os destinos

---

<sup>9</sup> LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas Africanas e Formulações Pós-coloniais*. Lisboa: Edições Colibri, 2003, p.44.

<sup>10</sup> LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas Africanas e Formulações Pós-coloniais*. Lisboa: Edições Colibri, 2003, p.44.

<sup>11</sup> LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas Africanas e Formulações Pós-coloniais*. Lisboa: Edições Colibri, 2003, p.45.

dos vivos. E essas forças formam uma rede complexa de ligações que sustentam o universo.

Ao imbuir a sua narrativa desta cosmovisão tradicional, o escritor africano recupera uma cultura local baseada num passado pré-colonial, que surge aos olhos do leitor como contraponto para um presente marcado pela corrupção, pela miséria e pela guerra, numa tentativa de descolonização da sua cultura, que serve um projecto de reconstrução nacional, mas também de denúncia dos poderes instituídos, quer os do passado, quer os do presente.

“At the same time, magical realism in West Africa, as elsewhere in the world, is crucially inspired and poetically enriched by local stories, beliefs, tales and wisdom. As well as being potential sources for healing myths, oral traditions, the language of rhetoric, riddle and doublespeak, enable the fictional medium to enact its message of opposition.”<sup>12</sup>

Vemos, assim, que a literatura hispano-americana tem exercido grande influência sobre a literatura que se faz no continente africano. E essa influência vai ser notória não só ao nível do discurso, marcado pelo desregramento sintáctico e lexical, mas também pelo carácter auto-reflexivo, nomeadamente pela análise do presente com base na compreensão de um passado que se busca e recupera, e ainda ao nível da criação de universos mágicos e maravilhosos que põem em causa o racionalismo, o cientismo e a abstracção intelectualista que caracterizam o pensamento ocidental, impondo uma cosmovisão e uma lógica outras, que se constroem e manifestam lado a lado com acontecimentos aparentemente “reais” e naturais, o que provoca o dismantelamento de qualquer certeza. No entanto, o elemento maravilhoso não provoca a perplexidade e a angústia que marcam o Fantástico. De facto, não há uma recusa da manifestação sobrenatural, uma vez que esta se instala definitivamente na narrativa, que passa a funcionar de acordo com uma lógica às avessas, característica do universo maravilhoso. O sobrenatural “normaliza-se”, passando a fazer parte integrante do mundo empírico. E esta co-ocorrência não é mais do que o reflexo, na narrativa, de uma cosmovisão que se distancia da lógica racionaliza ocidental, instaurando diferentes concepções do que é a ordem natural das coisas, desmontando e questionando modelos de pensamento e, conseqüentemente, afirmando-se no seu direito à diferença:

---

<sup>12</sup> COOPER, Brenda. *Magical Realism in West African Fiction. Seeing with a Third Eye*. London and New York: Routledge, 2004, p.218.

“Isto conduz-nos ao aspecto nuclear da questão da utilização do fantástico nestes ficcionistas: o da atitude que lhe está subjacente. Efectivamente, o que os ficcionistas moçambicanos pretendem é, (...), demarcar-se da tutela absolutista do racionalismo ocidental, através da simulação da adopção de um imaginário africano, ou do cruzamento de ambos, numa atitude de abertura, capaz de construir uma nova lógica, um modelo de pensamento próprio.”<sup>13</sup>

Os universos representados nestas literaturas do hemisfério sul parecem querer afirmar que, em África, a magia está viva. Consequentemente, real e sobrenatural coabitam de forma natural e a “realidade” passa a reger-se por um conjunto de regras de credibilidade e coerência próprias. Além disso, lado a lado com este substrato cultural das crenças africanas, há ainda em muitos escritores “uma forma de sondar a realidade sensível, de aplicar à imagem comum um tratamento que a transfigura”<sup>14</sup>, que os leva a lançar sobre o quotidiano um olhar singular que permite a dilatação da realidade, que assim ultrapassa os limites habituais da ficção. Propõem, assim, uma visão literária que recusa o mundo tal como ele é percebido pelos sentidos, pondo em causa o estatuto da realidade.

A lógica natural passa a coexistir com a lógica sobrenatural, sem provocar interrogações ou perplexidade, e o visível e o invisível, a vida e a morte são inseparáveis. Os factos comuns, “reais”, ignorando o cânone ocidental da verosimilhança, fundem-se com elementos maravilhosos, sobrenaturais.

As tramas narrativas das obras dos autores das literaturas da África pós-independência representam um mundo harmonioso, respeitador de um sistema de restrições e obrigações que regula a conduta da comunidade. Institui-se, então, uma visão religiosa do mundo, segundo a qual o mundo está repleto de intermediários entre o Homem e Deus. Homem, plantas, animais e todos os elementos da natureza participam nesta comunhão do universo. O cosmos torna-se um conjunto de “mensagens” divinas que urge interpretar para viver em harmonia. E essa harmonia nasce não só da correcta interpretação dos sinais que são enviados pelos deuses, mas também do respeito pelo

---

<sup>13</sup> Vide MATUSSE, Gilberto. *A Construção da Moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*. Maputo: Livraria Universitária – Universidade Eduardo Mondlane, 1998, p. 171.

<sup>14</sup> AFONSO, Maria Fernanda. *O Conto Moçambicano. Escritas Pós-coloniais*. Lisboa: Caminho, 2004, p.355.



sistema de restrições e obrigações que regulam a conduta dos indivíduos e da comunidade, já que as infracções, vistas como desvios, são severamente punidas pelos espíritos, criando o caos que desestruturará a vida comunitária.

A escrita africana acolhe, assim, as crenças primitivas, os mitos arcaicos de África, dando expressão à dimensão do invisível que se esconde sob a capa do mundo sensível.

“Ao fazer ver o invisível e ao rearticular o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, o mito permite juntar o que a razão criou como dualismos: sensível/inteligível; corpo/espírito; branco/negro.”<sup>15</sup>

Através da exploração do misticismo e do maravilhoso que marcam os mitos tradicionais, as narrativas africanas assumem a sua africanidade, tornando-se veículos de resistência cultural<sup>16</sup>. E é precisamente nesse factor que se encontra o ponto de contacto entre a literatura africana e o Realismo Mágico latino-americano:

“O realismo mágico parece encontrar em África uma força particular pelo facto de se ancorar num continente em que o mito faz parte da existência quotidiana; aqui, ele revela uma relação necessária de contiguidade ou de correspondência entre o real e o imaginário.”<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> AFONSO, Maria Fernanda. *O Conto Moçambicano. Escritas Pós-coloniais*. Lisboa: Caminho, 2004, p.350.

<sup>16</sup> “A dimensão sobrenatural da cultura africana permitiu ao negro fazer face à agressão dos valores estrangeiros.” (AFONSO, Maria Fernanda. *O Conto Moçambicano. Escritas Pós-coloniais*. Lisboa: Caminho, 2004, p.354.)

<sup>17</sup> AFONSO, Maria Fernanda. *O Conto Moçambicano. Escritas Pós-coloniais*. Lisboa: Caminho, 2004, p.365.

### **3.2 Mia Couto: maravilhoso e visão do Mundo**

A literatura moçambicana não vai fugir às tendências evidenciadas pela literatura africana, nomeadamente no que concerne a influência do Realismo Mágico hispano-americano e a representação de imaginários tradicionais, profundamente imbuídos de maravilhoso e de sagrado, tendência seguida igualmente por Mia Couto na sua obra narrativa, numa tentativa de recuperação das vozes obliteradas quer por um passado de colonialismo, quer pelas novas formas de alienação e de colonização de mentalidades, que insistem na importação e imposição de modelos exógenos que, na opinião do autor, para além de não terem trazido a Moçambique o desenvolvimento prometido, contribuem para a descaracterização social e cultural.

Daí que a recuperação desse imaginário tradicional se constitua, como já afirmámos, fazendo-nos eco das palavras de Gilberto Matusse, uma estratégia de construção da moçambicanidade, que assenta precisamente na valorização e desocultação da complexidade e pluralidade de vozes que fazem os vários Moçambiques que se cruzam, na recusa e subversão dos cânones que constituem o pensamento ocidental, e ainda na exploração da dimensão metafórica de uma cosmovisão marcada pelo sagrado, pela valorização da relação do ser humano com o mundo que o rodeia.

Não surpreende, por isso, que uma literatura que se quer afirmar precisamente pela recusa dos modelos europeus que a condicionaram durante tanto tempo, encontre nesse imaginário tradicional não só uma forma de afirmação de identidade e de autenticidade, mas também de construção de modelos próprios de escrita, caracterizados, como defende Gilberto Matusse, por uma grande tendência: a da “atitude deliberada de demarcação em relação às influências europeias, que, digamos assim, simbolizam a colonização e a perda de identidade.”<sup>18</sup>

Esta é, aliás, uma tendência de todas as literaturas emergentes que, surgidas de um processo de libertação do colonialismo, vão fazer assentar em modelos outros, que não o europeu, a sua forma de fazer literatura, numa estratégia de superação do estatuto de minoridade que havia sido imposto pelo colonialismo, que havia remetido as culturas autóctones para uma situação periférica. E Moçambique não foi uma excepção:

---

<sup>18</sup> Vide MATUSSE, Gilberto. *A Construção da Moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*. Maputo: Livraria Universitária – Universidade Eduardo Mondlane, 1998, p. 53.

“O terceiro domínio [da construção de uma imagem de moçambicanidade] prende-se com a adopção de modelos literários e correntes de ideias que, por um lado, correspondem a uma fuga à tutela do modelo português, marcando deste modo a intenção de afirmar a diferença, e, por outro, à filiação num vasto movimento de emancipação das culturas dominadas pela hegemonia dos cânones europeus. É neste âmbito que se inserem, por exemplo, a já referida adesão a elementos provenientes do espaço cultural anglo-saxónico, nos quais se destacam os que radicam nos movimentos de emancipação negra. Cabe aqui também a procura dos modelos latino-americanos, que, para além de representar essa fuga aos cânones europeus, aproveita uma identidade de condição no contexto geopolítico internacional e uma proximidade na visão do mundo.”<sup>19</sup>

Conclui-se, então, que a literatura moçambicana foi beber na ficção hispano-americana os modelos que mais lhe convêm, nomeadamente na corrente do Realismo Mágico, de que falámos anteriormente, sem, no entanto, perder de vista que é a própria realidade moçambicana que dita o caminho seguido pelos escritores, como afirma, em entrevista, Mía Couto:

“O escritor moçambicano trabalha num mundo repleto de mitos, fantasmas e crenças. Há uma certa pressa em qualificar tudo isso como sendo obscurantismo e calcular que, num futuro próximo, toda a gente pensará segundo padrões racionalistas de acordo com os moldes europeus do chamado sentido prático da realidade. Eu penso que o nosso combate contra a ignorância possa ser feito sem esmagar a individualidade da nossa cultura e a singularidade do nosso mundo imaginário. De qualquer modo, as nossas circunstâncias históricas e sociais tornam difícil impor a fronteira clássica entre realismo e fantasia.”<sup>20</sup>

E essas circunstâncias históricas e sociais passam não só pela construção de uma imagem de moçambicanidade, assente na recuperação dos mitos e crenças das culturas africanas, mas também pelo hibridismo que caracteriza a sociedade moçambicana, a que já fizemos alusão anteriormente, e que implica uma realidade multifacetada e plural, que tem

---

<sup>19</sup> Vide MATUSSE, Gilberto. *A Construção da Moçambicanidade em José Craveirinha, Mía Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*. Maputo: Livraria Universitária – Universidade Eduardo Mondlane, 1998, p. 76.

<sup>20</sup> COUTO, Mía. In *Tempo* (12/10/1986), p.47.

que ser olhada sob vários prismas. Recusam-se, assim, as leituras hegemónicas e monolíticas que haviam sido impostas pelo colonialismo e procuram-se instrumentos adequados à reflexão sobre uma realidade própria e complexa, ao questionamento de uma sociedade que se faz do cruzamento de várias culturas e civilizações.

A narrativa moçambicana tem-se feito eco dessa multiplicidade, dessa complexidade de uma realidade que é feita do tangível, mas também do sonho; do real, mas também do sobrenatural, que coabitam de forma natural:

“O espaço discursivo da narrativa moçambicana torna-se o lugar de encontro de diferentes estratégias relativas à representação de dois pólos da condição humana: o sonho e a realidade. Fazendo funcionar uma percepção dos acontecimentos que se passaram na época colonial, cria, por vezes, para lá da realidade dos sentidos, situações que se afastam do comum provocando a perplexidade, originando uma atmosfera particular que se torna mediação entre os mundos visível e invisível. Sonho e realidade confundem-se, pondo em evidência um feixe de significações que subvertem o estatuto de literatura de periferia aplicado à produção moçambicana.”<sup>21</sup>

De facto, em muitas obras narrativas moçambicanas, a lógica natural coexiste com a lógica sobrenatural, numa relação de interdependência reveladora de uma cosmovisão marcada pelo poder dos espíritos e de um mundo invisível que se rege segundo leis com uma coerência e uma credibilidade diferentes das que enformam o pensamento europeu. Nesse universo, sensível e inteligível, corpo e espírito, vida e morte, visível e invisível, aparecem constantemente associados, numa realidade outra que ultrapassa os dualismos impostos pela razão.

A exploração do maravilhoso presente nos mitos tradicionais africanos permite, assim, a representação literária das crenças ancestrais, “assumindo sem rodeios uma africanidade que é de facto uma arte de viver”<sup>22</sup>, que se institui como protesto e reacção contra o racionalismo imposto pelos colonizadores de ontem e de sempre...

---

<sup>21</sup> AFONSO, Maria Fernanda. *O Conto Moçambicano. Escritas Pós-coloniais*. Lisboa: Caminho, 2004, p.348.

<sup>22</sup> AFONSO, Maria Fernanda. *O Conto Moçambicano. Escritas Pós-coloniais*. Lisboa: Caminho, 2004, p.351.

\*

“O realismo mágico pode ser concebido na escrita de Mia Couto como uma tensão subtil, mas constante, entre o abandono ao mundo, tal como ele se encontra em face do escritor, e uma clara vontade construtiva na sua relação com ele.”

Maria Fernanda Afonso<sup>23</sup>

No contexto da literatura moçambicana, a obra de Mia Couto não vai ser uma excepção, e vários têm sido os críticos que filiam o autor com o Realismo Mágico africano<sup>24</sup>, nomeadamente pela intervenção do sobrenatural e pela incorporação do imaginário tradicional, marcas de uma “espécie de rejeição da racionalidade científica”<sup>25</sup>, que instaura o primado de um passado a que se atribui um carácter sagrado. Assim o fazem Fernanda Maria Cavacas<sup>26</sup>, Maria Fernanda Afonso<sup>27</sup> e Gilberto Matusse, que ainda que não classifique Mia Couto como um realista mágico, mostra como a sua obra revela a grande influência da literatura hispano-americana, nomeadamente pela presença de “uma lógica definitivamente anti-natural, uma lógica de um universo maravilhoso”<sup>28</sup>, numa estratégia de construção da imagem da moçambicanidade que passa, como já vimos, pela recuperação do imaginário tradicional, marcado pelo mito e pelo sagrado:

---

<sup>23</sup> AFONSO, Maria Fernanda. *O Conto Moçambicano. Escritas Pós-coloniais*. Lisboa: Caminho, 2004, p.367.

<sup>24</sup> Pires Laranjeira utiliza a expressão “realismo animista, uma espécie de corrente herdeira do realismo oitocentista e do neo-realismo, fustigada pelas torrentes impetuosas do imaginário e das cosmogonias africanas tradicionais.” (LARANJEIRA, Pires. “Mia Couto: Sonhador de lembranças, inventor de verdades”. In *Letras&Letras* 100 (Set. 1993), p.45 e IDEM. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995, p.316.)

<sup>25</sup> MATUSSE, Gilberto. *A Construção da Moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*. Maputo: Livraria Universitária – Universidade Eduardo Mondlane, 1998, p. 152.

<sup>26</sup> CAVACAS, Fernanda Maria. *Mia Couto. Um Moçambicano que Diz Moçambique em Português*. Tese de Doutoramento em Literaturas de Expressão Portuguesa. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2002, p.526.

<sup>27</sup> AFONSO, Maria Fernanda. *O Conto Moçambicano. Escritas Pós-coloniais*. Lisboa: Caminho, 2004, pp.348 e segs.

<sup>28</sup> MATUSSE, Gilberto. *A Construção da Moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*. Maputo: Livraria Universitária – Universidade Eduardo Mondlane, 1998, p. 164.

“Podemos daqui concluir que o recurso ao modelo da narrativa hispano-americana contemporânea em Mia Couto e Ungulani Ba ka Khosa, enquanto propiciador do distanciamento em relação aos modelos europeus, tanto do ponto de vista da visão do mundo, como do ponto de vista técnico-literário, e da aproximação aos modelos da tradição africana, por um lado, e enquanto propiciador de instrumentos artísticos adequados à reflexão de uma realidade aberta e multifacetada, por outro, torna-se um elemento eficaz da construção da imagem de moçambicanidade literária.”<sup>29</sup>

De facto, o insólito, o maravilhoso<sup>30</sup>, o extraordinário, numa palavra, o sobrenatural, ocorrem com frequência nas obras de um autor que “tematiza também as crenças e o imaginário próprios da tradição africana, sobretudo o seu desencontro com o imaginário ocidental que tende a sobrepor-se-lhe na moderna sociedade africana.”<sup>31</sup> O imaginário tradicional surge, assim, como uma das faces da recuperação da tradição e de um passado a que se atribui um carácter sagrado, e que constitui para as comunidades tradicionais “uma referência insubstituível, à qual a comunidade vai buscar a inspiração para a sua conduta no presente, bem como o exemplo para a explicação dos fenómenos com que depara.”<sup>32</sup>

Aliás, Mia Couto afirma, por mais do que uma vez, a necessidade de preservação das raízes tradicionais e critica os poderes que pretendem criar o novo apagando o passado:

---

<sup>29</sup> MATUSSE, Gilberto. *A Construção da Moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*. Maputo: Livraria Universitária – Universidade Eduardo Mondlane, 1998, p. 188.

<sup>30</sup> Pires Laranjeira e Gilberto Matusse referem-se não ao elemento maravilhoso, mas sim ao fantástico, conceito que recusamos, pelo que, na teorização de Todorov, ele implica de hesitação do leitor perante a interpretação a dar ao fenómeno sobrenatural e de estranheza e terror de um leitor que, subitamente, se vê lançado num mundo onde as leis da natureza, tal como as conhece, não se aplicam. Ora, não nos parece que essa estranheza e esse terror, que, como já vimos anteriormente, é posto por muitos autores no âmago do fantástico, aconteçam na obra de Mia Couto, em que a ocorrência de fenómenos sobrenaturais é tacitamente aceite pelas personagens e pelo leitor como “natural”. Além disso, a presença do sobrenatural na obra coutista não implica uma relação antinómica com o real, característica do fantástico. Pelo contrário, entre o real e o sobrenatural estabelece-se uma “oxymoronic or paradoxical cohesion” (vide p.132, nota<sup>19</sup>) em que o real é ampliado e distendido pela presença do sobrenatural.

<sup>31</sup> MATUSSE, Gilberto. *A Construção da Imagem de Moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*. Maputo: Livraria Universitária - Universidade Eduardo Mondlane, 1998, p.145.

<sup>32</sup> MATUSSE, Gilberto. *A Construção da Imagem de Moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*. Maputo: Livraria Universitária - Universidade Eduardo Mondlane, 1998, p.152.

“Existe uma tendência para apagar o passado como se tivéssemos totalmente e em definitivo virado uma página sobre os valores tradicionais. (...) O resultado é a construção artificial de uma cultura sem raízes.”<sup>33 34</sup>

Como dizíamos, na recuperação do imaginário da tradição africana plasma-se uma forma particular de olhar o mundo e de conceber um lugar do Homem no Universo marcado pela crença na interferência de forças invisíveis que condicionam a realidade percebida pelos sentidos. Instaura-se, então, um convívio natural das personagens com as manifestações sobrenaturais, que acabam por ser aceites como normais e integradas na realidade empírica, numa quebra clara das leis que a regem. Até porque, em África, a realidade é multifacetada e problemática, o que abre caminho para o questionamento da própria noção de realidade, como vimos anteriormente, social e culturalmente condicionada. A fronteira entre o natural e o sobrenatural, o “normal” e o extraordinário surge-nos, assim, fluida e sempre evanescente:

“A Lourenço de Castro irritava esse sim e não dos assuntos em África. Esse poder ser e não ser, essa líquida fronteira que separa o possível do impossível. Como se a verdade, nos trópicos, se tornasse em coisa fluida, escorregadiça. O que agastava o português era o ser enganado sem nunca lhe chegarem a mentir.” (VZ, p.128)

Daí que Mia Couto questione a pertinência do uso de vocábulos como “insólito”, “fantástico” e “realismo” para caracterizar a sua escrita, numa atitude deliberada de afastamento de qualquer tentativa de categorização de uma obra que, segundo ele, retrata uma realidade distinta:

---

<sup>33</sup>PATRAQUIM, Luís Carlos. “Mia Couto: “É doloroso sentirmo-nos estrangeiros aqui”. In *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (25/08/1986), p.4.

<sup>34</sup> A mesma ideia encontra-se patente numa declaração de Mia Couto a propósito dos textos reunidos em *Cronicando*: “nenhuma militância me movia a não ser escrever, contar histórias. Acredito, entretanto, que urge construirmos o nosso próprio modelo de jornalismo, tomando em conta as tradições, a diversidade cultural, o domínio da oralidade. Não se trata de regressar ao passado, mas de trabalhar a modernidade sem virar costas ao património cultural.” (SAÚTE, Nelson. “Mia Couto: «Escrevo por mãos de outros». In *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (13/08/1991), p.10.)

**“JL – Mudando de assunto e abordando mais a tua obra. O insólito, o absurdo e o fantástico são algumas das características da tua escrita. É a realidade moçambicana que te sugere estas áreas temáticas?”**

MC – Deixa-me que questione essas categorias. Insólito, para quem? Absurdo, em função de que lógica? A realidade moçambicana escapa às habituais simplificações e reduções com que se tenta compreender os países africanos.”<sup>35 36</sup>

O maravilhoso surge, assim, em Mia Couto como noutros autores moçambicanos, como estratégia de afirmação de identidade e de “um modelo de pensamento próprio”, como já referimos anteriormente, que passa pela valorização de universos que funcionam segundo regras e lógicas outras:

“A terra onde nasci e onde vivo – Moçambique – é um país pobre e apenas um pequeno grupo tem acesso àquilo a que chamamos ciência. Mas existem nas zonas rurais gente (*sic*) que, sendo analfabeta, é sábia. Eu aprendo muito com esses homens e mulheres que têm conhecimentos de outra natureza e que são capazes de resolver problemas usando uma outra lógica para a qual o meu cérebro não foi ensinado. Este mundo rural, distante dos compêndios científicos, não tem menos sabedoria que o mundo urbano onde vivemos.”<sup>37</sup>

Dá-se, assim, a “irrupção na literatura de uma ordem transgressora do modelo de realidade vigente na cultura ocidental”<sup>38</sup> que, no entanto, não deixa de ser reveladora de um outro modelo de real, dependente de consensos culturais distintos. Teremos, então,

---

<sup>35</sup> SAÚTE, Nelson. “Mia Couto: «Escrevo por mãos de outros»”. In *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (13.08.1991), p.10.

<sup>36</sup> Em entrevista concedida também a Nelson Saúte, Mia Couto questiona a pertinência do uso de vocábulos como “insólito”, “fantástico” e “realismo” para caracterizar a sua literatura:

*O insólito, o absurdo e o fantástico são marcas constantes nos teus textos. Trata-se de algo que parte de ti ou que te é imposto por esta realidade que se vive hoje em Moçambique?*

Penso que seria preciso interrogar essas categorias. Insólito em função de que expectativa? Absurdo em função de que tipo de lógica? E de igual modo as categorias do fantástico e do realismo foram criadas a partir de uma situação que pode muito bem não ser a nossa. A realidade aceita mal esta categorização, a realidade é esquiva a este tipo de arrumações.” (SAÚTE, Nelson. *Os Habitantes da Memória. Entrevistas com Escritores Moçambicanos*. Praia – Mindelo: Embaixada de Portugal – Centro Cultural Português, 1998, p.234.)

<sup>37</sup> COUTO, Mia. “Uma palavra de conselho e um conselho sem palavras”. In *Pensatempos*. Lisboa: Caminho, 2005, p.48.

<sup>38</sup> FONSECA, Ana Margarida. *Projectos de Encostar Mundos*. Algés: Difel, 2002, p.179.



aquilo a que Ana Margarida Fonseca chama de “um discurso plurimimético”<sup>39</sup> que, nascido de uma situação pós-colonial, onde é sentida como premente a afirmação da identidade e da diferença e a revalorização das culturas autóctones, vai reflectir a por vezes difícil convivência do pensamento racional europeu com o pensamento tradicional africano, marcado pelas crenças animistas. Esse discurso plurimimético revelará, assim, a coexistência de modelos de mundo antagónicos que se cruzam e fundem, gerando um real problemático e multifacetado.

“Moçambique é um país com uma grande diversidade do ponto de vista étnico, do ponto de vista do cruzamento de culturas, o que faz com que haja mil e uma maneiras de espelhar essa mesma realidade. Eu tenho uma maneira. Outros escritores terão outras maneiras. Todas elas valem... Tudo vale desde que faças literatura.”<sup>40</sup>

E a narrativa de Mia Couto revela precisamente “uma maneira fora do comum de olhar o mundo, de sondar a realidade”<sup>41</sup>, que a transfigura e dilata, dando voz a essa cosmovisão tradicional que se manifesta pela presença do maravilhoso e da magia, que não exclui, no entanto, o real.

“(...) escrever é para o autor um trabalho da imaginação que recupera de maneira poética as crenças colectivas do povo do seu país.”<sup>42</sup>

Assim, apesar de as suas narrativas se alimentarem da observação atenta de factos que pertencem à realidade quotidiana, Mia Couto evidencia uma forma particular de olhar o mundo, de transformar a realidade, marcada pelo magia e pelo maravilhoso. O tempo e o espaço assumem múltiplas dimensões, confundindo as categorias do real e do imaginário, criando um mundo distinto daquele em que as personagens se movem. O seu é um olhar

---

<sup>39</sup> FONSECA, Ana Margarida. *Projectos de Encostar Mundos*. Algés: Difel, 2002, p.179.

<sup>40</sup> VENÂNCIO, José Carlos. *Literatura e Poder na África Lusófona*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992, p.105.

<sup>41</sup> AFONSO, Maria Fernanda. *O Conto Moçambicano. Escritas Pós-coloniais*. Lisboa: Caminho, 2004, p.366.

<sup>42</sup> AFONSO, Maria Fernanda. *O Conto Moçambicano. Escritas Pós-coloniais*. Lisboa: Caminho, 2004, p.374.

maravilhado que, mediante o milagre da existência, “propõe a recriação da inocência de um cosmos sacralizado.”<sup>43</sup>

Aliás, a sua forma de conceber a literatura, não como mera cópia mimética do real, mas sim como representação desse real, que assim assume novas dimensões e é questionado, é-nos dada pelo próprio autor num dos contos da colectânea *Contos do Nascer da Terra*.

Em “O coração do menino e o menino do coração”, é-nos relatada a história de uma criança que sofre de uma estranha doença que acaba por lhe ser fatal. O menino havia nascido com os pés para dentro, condição que, na opinião de sua avó, revelava que ele iria “caminhar para dentro dele mesmo” (*CNT*, p.241), acabrunhado, pensativo e “mirabolhante” (*CNT*, p.242). Incapaz de comunicar oralmente, o menino escrevia cartas de amor a sua prima Marlisa, que se recusava a lê-las.

Morto o menino, o seu coração foi posto em exposição e tornado objecto de estudo. Até que um dia sucedeu um facto extraordinário: Marlisa resolve ler as cartas do primo e fica surpreendida com a beleza do seu conteúdo. Enquanto a emoção a invade, o coração do menino ganha de novo vida, dele nascendo um novo menino, igualzinho ao anterior, excepto num pormenor: “os pés do nascido eram divergentes, como quem viesse para procurar fora de si, gente de outras estórias.” (*CNT*, p.243)

O escritor é, tal como o menino, aquele que, por um acto de amor, busca nos outros as histórias que conta. Por isso, os seus contos são povoados por uma amálgama de vozes, anoitecidas pela força dos tempos, mas desveladas, na sua diversidade, por quem as escutou e, pela escrita, as trouxe à luz do dia:

*“Na travessia dessa fronteira de sombras escutei vozes que vazaram o sol. Outras foram asas no meu voo de escrever. A umas e a outras dedico este desejo de contar e de inventar.”*<sup>44</sup>

Narrar e inventar são, assim, os desígnios de um escritor que confessa serem as suas narrativas fruto de “estórias que desadormeceram em mim sempre a partir de

---

<sup>43</sup> AFONSO, Maria Fernanda. *O Conto Moçambicano. Escritas Pós-coloniais*. Lisboa: Caminho, 2004, p.366.

<sup>44</sup> COUTO, Mia. Texto de abertura de *Vozes Anoitecidas*. Lisboa: Caminho, 1987 (6ª. Edição), p.19.

qualquer coisa acontecida de verdade mas que me foi contada como se tivesse ocorrido na outra margem do mundo.”<sup>45</sup>

Desse cruzamento entre a verdade e as margens vai nascer uma escrita ambígua no que diz respeito à interpretação dos acontecimentos, uma vez que ela vai ser feita da confluência de várias vozes: a do narrador, a de “uns”, e a de “outros”:

“Falam muita coisa, cada qual conforme. Perguntei, fui respondido. Vou contar a estória. Nem isso, pedaços de estória. Pedaços rasgados como as nossas vidas. Juntamos os bocados mas nunca completa.

Uns dizem foi ninguém que matou. Assim mesmo, morreu dentro no seu corpo, razões do sangue. Outros chegaram de ver as feridas onde o veneno deu entrada na falecida.” (“Patanhoca, o cobreiro apaixonado”, VA, p.155)

E nesta amálgama de vozes e de versões, o narrador nunca toma partido, pois a sua intenção é apenas contar estórias, ou antes, os pedaços de estória que conhece, e não revelar a verdade, que ele sabe andar muitas vezes de mão dada com a mentira:

“Não quero mostrar verdade, disso nunca soube. Se invento é culpa da vida. A verdade, afinal, é filha mulata de uma pergunta mentirosa.” (VA, p.155)

Verdade e mentira, realidade e ficção caminham, assim, lado a lado, até porque, como afirma o narrador de “O cachimbo de Felizbento”,

“Toda a estória se quer fingir verdade. Mas a palavra é um fumo, leve de mais para se prender na vigente realidade. Toda a verdade aspira ser estória. Os factos sonham ser palavra, perfumes fugindo do mundo. Se verá neste caso que só na mentira do encantamento a verdade se casa à estória.” (EA, p.65)

Toda a ficção deseja ter um fundo de verdade, mas nesse desejo é traída pela volatilidade da palavra, que não se “agarra” facilmente à realidade. Por outro lado, a verdade deseja ser ficção, isto é, os factos desejam-se revestidos da sacralidade das palavras, livres das contingências do mundo e repletas de mistério e revelação. Por isso,

---

<sup>45</sup> COUTO, Mia. Texto de abertura de *Voices Anoitecidas*. Lisboa: Caminho, 1987 (6ª. Edição), p.19.

elas interpenetram-se, gerando um discurso em que os factos, através da “mentira do encantamento”, isto é, do maravilhoso, vão ser impregnados de ficção. As fronteiras diluem-se e institui-se uma realidade alternativa que vai para além dos parâmetros do mimetismo ocidental.

A valorização de uma outra realidade, feita de maravilhoso e magia, não implica, como vimos, a negação da História: o colonialismo, a exploração do negro, as tensões raciais, a violência, a guerra, a miséria, a seca e a fome, a acção nefasta dos governantes, a descaracterização provocada pela importação acrítica de ideologias e sistemas de valores exógenos são o pano de fundo no qual se movimentam as personagens. No entanto, esta representação da História vai ser matizada pela “representação de uma harmonia cósmica, ou seja, na reivindicação e/ou objectivação de uma realidade diferenciada mais próxima da essência do moçambicano, uma realidade que tinha sido rasurada pelo colonialismo e pelas ideologias de importação.”<sup>46</sup>

Aliás, José N. Ornelas coloca em evidência precisamente esta convivência da ficção e da História na obra de Mia Couto, apelidando de ambígua a atitude do autor no que diz respeito ao compromisso da literatura com o real. Segundo o crítico, para Mia Couto, “o texto literário deve ser uma produção estética desprovida de uma função utilitária específica sobre o meio em que se insere e desligada do contexto extra-literário, excepto no que diz respeito ao aproveitamento desse contexto para a construção poética da linguagem e da realidade textual.”<sup>47</sup> Por outras palavras, o escritor recusa uma produção e uma recepção dos seus textos com base em condicionalismos/referentes de carácter político ou social. Essa atitude esteve por detrás da publicação de *Raiz de Orvalho*, mas também da colectânea *Vozes Anoitecidas*, criticada por Rui Nogar por ser “veículo de uma visão quase derrotista do processo histórico que se vive em Moçambique”<sup>48</sup>. No entanto, essa crítica é injusta, já que Mia Couto exprime, na sua obra, uma compreensão profunda do momento histórico moçambicano que, no entanto, reinterpreta, “através de uma estética de cariz interpretativo em vez de descritivo.”<sup>49</sup>

---

<sup>46</sup> ORNELAS, José N. “Mia Couto no Contexto da Literatura Pós-colonial de Moçambique”. In *Luso-Brazilian Review*, XXXIII.2 (Winter, 1996), p.50.

<sup>47</sup> ORNELAS, José N. “Mia Couto no Contexto da Literatura Pós-colonial de Moçambique”. In *Luso-Brazilian Review*, XXXIII.2 (Winter, 1996), p.42.

<sup>48</sup> VENÂNCIO, José Carlos. *Literatura e Poder na África Lusófona*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992, p.50.

<sup>49</sup> ORNELAS, José N. “Mia Couto no Contexto da Literatura Pós-colonial de Moçambique”. In *Luso-Brazilian Review*, XXXIII.2 (Winter, 1996), p.42.

“O que caracteriza a obra de Mia Couto é uma nova proposta estética, uma nova maneira de apreender e ver o mundo. O momento e a situação de Moçambique, ou seja, as circunstâncias do quotidiano ainda continuam a ser a fonte da qual se nutre o conteúdo da obra do autor, porém recontextualizada esteticamente de outra forma.”<sup>50</sup>

Mia Couto critica o contexto social e político de Moçambique<sup>51</sup>, mas fá-lo, nas suas próprias palavras, “através da via do humor, da ironia”<sup>52</sup> e de um olhar encantado que partilha com muitas das suas personagens, esse olhar pleno de uma espécie de infância, um encantamento que os leva a pressentir a magia que existe sob a capa da realidade:

“A criança tem a vantagem de estreitar o mundo, iniciando outro matrimónio entre as coisas e os nomes. Outros a elas se parecem, à vida sempre recém-chegando. São os homens em estado de poesia<sup>53</sup>, essa infância autorizada pelo brilho da palavra.”  
(“O viajante clandestino”, C, p.21)

Assim, não negando a necessidade de ligação do escritor ao contexto social e histórico em que se insere (“Nós não podemos construir uma literatura de costas viradas para a vida”<sup>54</sup>), o que não podemos deixar de ter em conta é que a obra de Mia Couto não constitui uma simples reprodução mimética da realidade num dado momento histórico de Moçambique.

---

<sup>50</sup> ORNELAS, José N. “Mia Couto no Contexto da Literatura Pós-colonial de Moçambique”. In *Luso-Brazilian Review*, XXXIII.2 (Winter, 1996), p.42.

<sup>51</sup> No seu discurso de agradecimento do Prémio Mário António, Mia Couto afirma, a propósito de *O Último Voo do Flamingo*: “O avanço desses comedores de nações obriga-nos a nós, escritores, a um crescente empenho moral. Contra a indecência dos que enriquecem à custa de tudo e de todos, contra os que têm as mãos manchadas de sangue, contra a mentira, o crime e o medo, contra tudo isso se deve erguer a palavra dos escritores.” (Inc. In COUTO, Mia. *O Último Voo do Flamingo*. Lisboa: Caminho, 2004 (4ª. Edição), p.230.)

<sup>52</sup> VENÂNCIO, José Carlos. *Literatura e Poder na África Lusófona*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992, p.105.

<sup>53</sup> “A escrita exige sempre a poesia. E a poesia é um outro modo de pensar que está para além da lógica que a escola e o mundo moderno nos ensinam. É uma janela que se abre para estrearmos outro olhar sobre as coisas e as criaturas. Sem a arrogância de as tentarmos entender. Apenas com a ilusória tentativa de nos tornarmos irmãos do universo.” (COUTO, Mia. “Uma palavra de conselho e um conselho sem palavras”. In *Pensatempos*. Lisboa: Caminho, 2005, pp.45-46.)

<sup>54</sup> CHABAL, Patrick. *Literaturas Moçambicanas: Literatura e Nacionalidade*. Lisboa: Vega, 1994, p.290.

No fundo, o que Mia Couto afirma é a própria essência da literariedade, que assenta numa atitude intencional do escritor que pretende deliberadamente construir um texto com base numa atitude de fingimento:

“O fascínio pelas histórias resulta dessa necessidade absoluta de brincar. (...) Como um gato perante o novelo, assim estamos ante o texto que nos encanta. A literatura não será mais que isso: um novelo fazendo de conta que é um rato perante um gato que finge que está a caçar.”<sup>55</sup>

Não é intenção da literatura mimetizar o real, nem mesmo agir sobre ele. A literatura é um instrumento de representação do real e o mundo que constrói, marcado pela ficcionalidade, não corresponde à realidade, pois no universo ficcional esta é recriada e reinventada pela acção das palavras que assumem uma dimensão mágica, revelando o poder de criar e transformar as coisas.

No entanto, frequentemente a ficção literária é utilizada como fonte de apreensão do tecido social de uma dada época, podendo lançar dúvidas sobre os discursos dominantes e as “verdades” que estes veiculam. A literatura não raramente reflecte os contornos da história social de um povo ou de uma nação num determinado contexto histórico. Assim, em muitas obras literárias as vertentes histórica e ficcional convivem intimamente, cabendo ao leitor o papel de decifrador dos sentidos que o texto oculta:

“Escrevo como Deus: direito mas sem pauta. Quem me ler que desentorte as palavras. Alinhada só a morte. O resto tem as duas margens da dúvida.” (“O padre surdo”, *EA*, p.159)

Mas se a História é ciência e discurso indagador sobre a verdade, ela não deixa de partilhar com a ficção uma visão parcial e subjectiva dos acontecimento, já que é condicionada quer pelo sujeito enunciador quer pelo facto de todo o discurso sobre o passado ser inevitavelmente condicionado pelo momento em que esse discurso é produzido. Desta forma, o discurso histórico é, também ele, uma representação da realidade.

---

<sup>55</sup> MIA, Couto. “O gato e o novelo”. In *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, (08-10-1997), p.59.

Por outro lado, a ficção tem frequentemente buscado na narração histórica motivos para compor e traçar espaços, contextos e personagens que proclamam a utopia de uma dada época. No entanto, pela ficção, os factos, pessoas e acontecimentos “reais” são reinterpretados, observados à luz de novos prismas que permitem a construção de sentidos alternativos. Do cruzamento da ficção com a História nasce, assim, um discurso ficcional que permite a realização de novas leituras, de uma revisão dos discursos que uma comunidade cria sobre si própria.

A narrativa ficcional é, simultaneamente, veículo de evasão e instrumento preferencial de análise social. Por isso, como afirma Rosania da Silva,

“ela alia-se tanto à vida real e à História quanto ao imaginário. E é sobretudo pela heterogeneidade de suas funções que ela se mantém como expressão de uma época que se renova na acção de cada leitor. Por este mecanismo a obra converge para a possibilidade de entrecruzamento, na literatura, de tempos, espaços e formas. É esta convergência que permite ao autor explorar o seu espaço e recriá-lo literariamente.”<sup>56</sup>

Através da literatura, o escritor recria mundos novos, realizáveis pela palavra, mundos esses que se transformam em utopia no imaginário de cada indivíduo. O texto literário constitui-se, assim, espaço de questionamento do próprio real e do determinismo da História, abrindo brechas nos discursos e representações dos grupos sociais dominantes. Aliás, o papel da obra literária no processo de construção da identidade de um povo advém, precisamente, dessa capacidade de revelar outras faces da realidade e outras vozes, por vezes anuladas ou esquecidas pelos discursos oficiais:

“(…) a Ficção, (…), consegue, (…), combinar o fio da história oficial com o fio da história que se conta e o fio do universo cultural das pessoas que viveram o momento representado. Assim se constrói o tecido ficcional do texto, pois o autor, enquanto sujeito histórico, permeia a história real com o elemento ficcional, apresentando deslocamentos de sentido que permitem leituras várias. Nesse

---

<sup>56</sup> SILVA, Rosania da. *Percurso da Narrativa Literária Moçambicana: Entre a História e a Ficção*. Tese de Doutoramento em Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2000, p.55.

processo, o sujeito-autor torna-se o porta-voz dos valores de uma causa local, e, ao mesmo tempo, o articulador de outras histórias, combinando-as num processo de entrecruzamento do real com o ficcional. Passa a existir, portanto, uma história filtrada por diversas histórias.”<sup>57</sup>

No romance *Terra Sonâmbula*, a guerra civil é o pano de fundo sobre o qual se desenrola a acção. No entanto, a narrativa constitui-se como a representação dessa realidade, veiculada por um conjunto de imagens, metáforas e símbolos que “constantemente problematizam a ilusão referencial e apontam a contingência de artifício do texto”<sup>58</sup>.

História e ficção interpenetram-se e alegorizam-se reciprocamente, gerando uma multiplicidade de interpretações que fazem do romance “uma metáfora de um país que procura a própria identidade.”<sup>59</sup>. De facto, nas personagens fictícias de Kindzu e Muidinga encontra o leitor a metáfora de um jovem país que busca as suas raízes e que no contacto renovado com um tempo que teima em resistir, também ele metaforizado nas personagens dos velhos (Taímo, o nganga, Tuahir, Siqueleto, Nhamataca), reconstrói a sua identidade e abre caminho para um futuro que assentará no respeito pelo passado e pela tradição, reapropriados no presente, recriados pela sua interacção com a modernidade.

Algumas personagens de *Terra Sonâmbula* revelam simultaneamente uma face fictícia e histórica, representantes que são de personagens-tipo da sociedade e da História de Moçambique, como é o caso de Romão Pinto, o ex-colono português que regressa à vida continuando a evidenciar nas conversas que entabula com Quintino e com Estêvão Jonas o racismo e a prepotência que marcaram o colonialismo.

Também Junhito, o pequeno irmão de Kindzu, é simultaneamente a metáfora da própria nação moçambicana, recebida com entusiasmo e esperança no seu nascimento, mas rapidamente tornada vítima inocente de todo o tipo de violências.

Outro exemplo do cruzamento entre ficção e História na construção das personagens é a figura do “administraidor” Estêvão Jonas, protótipo do ex-combatente que

---

<sup>57</sup> SILVA, Rosania da. *Percurso da Narrativa Literária Moçambicana: Entre a História e a Ficção*. Tese de Doutoramento em Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2000, pp.60-61.

<sup>58</sup> ORNELAS, José N. “Mia Couto no Contexto da Literatura Pós-colonial de Moçambique”. In *Luso-Brazilian Review*, XXXIII.2 (Winter, 1996), p.43.

<sup>59</sup> SAÚTE, Nelson. “Mia Couto: disparar contra o tempo”. In *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (12/01/1993), p.9.



após a guerra de libertação se deixou corromper pelo poder e pelo dinheiro e que revela um total desprezo pelos seus concidadãos.

Kindzu e Farida são igualmente a encarnação daqueles que, fruto das políticas de assimilação do estado colonial, vivem divididos entre a cultura e os valores tradicionais e os novos valores ocidentais.

No entanto, não é só nas personagens que encontramos esta coexistência entre História e ficção. Desde o início da narrativa, dois tempos distintos se cruzam. O primeiro caderno de Kindzu, sugestivamente intitulado “O tempo em que o mundo tinha a nossa idade”, situa-nos nesse tempo primordial, iniciático e mítico, marcado pelos sonhos proféticos e fantasias de Taímo, elo de ligação privilegiado entre os vivos e os antepassados.

Esse tempo, marcado pelo sagrado, pela harmonia e pelo poder maravilhoso da comunhão com o invisível, vai ser perturbado pela intrusão do tempo da História que, com o seu cortejo de desgraças, vai gerar o caos e cegar os homens para a vida. As alusões à época colonial, à euforia e esperança suscitadas pela Independência, à profunda decepção pelo rumo seguido pelo Moçambique pós-independência, à guerra, à corrupção, ao desgoverno, à miséria, às tensões sociais, aos deslocados de guerra, à destruição do mundo rural, encontram-se, assim, na tessitura do romance, lado a lado com episódios marcados pelo maravilhoso, como o surgimento de espíritos, dos *psipocos*, de fantasmas, do *mampfana*, a mítica ave pára viagens, do tchóti, o anão que cai do céu, de toda uma galeria de seres e acontecimentos sobrenaturais que condicionam a viagem do protagonista dos cadernos. Tempo histórico e tempo mítico surgem, assim, equiparados e interagindo, emprestando ao romance uma dimensão alegórica: a guerra civil e o seu cortejo de horrores são consequência de circunstâncias históricas; mas são também uma consequência da acção dos próprios moçambicanos que se entregaram à depredação da sua nação, alegoricamente representada no episódio do palmeiral, e que se mostram incapazes de amar e respeitar as tradições dos antepassados. A guerra é, no fundo, “uma revolta contra a apropriação de uma ordem espiritual e tutelar”<sup>60 61</sup>, tornando-se pretexto para o

---

<sup>60</sup> SAÚTE, Nelson. “Mia Couto: disparar contra o tempo”. In *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (12-01-1993), p.9.

<sup>61</sup> Aliás, para o autor, a guerra que dilacerou Moçambique tem as suas origens não só na interferência externa, mas na ressonância que esta encontrou em “situações de tensão social criadas pelo desfasamento entre práticas de governação e os hábitos e tradições rurais” (SAÚTE, Nelson. “Mia Couto: «Escrevo por mãos de outros». In *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (13-08-1991), p.10.), que o poder pós-independência

regresso às origens, à relação harmoniosa do Homem com as dimensões visível e invisível do universo, às crenças, costumes, valores e cosmovisão ancestrais, que tudo recobrem com o manto do sagrado e do mito, abrindo assim portas para uma regeneração permanente, para um futuro em que o tempo mítico se sobreponha de novo ao tempo da História:

*“No final, porém, restará uma manhã como esta, cheia de luz nova e se escutará uma voz longínqua como se fosse uma memória de antes de sermos gente. E surgirão os doces acordes de uma canção, o terno embalo da primeira mãe. Esse canto, sim, será nosso, a lembrança de uma raiz profunda que não foram capazes de nos arrancar. Essa voz nos dará a força de um novo princípio (...).” (TS, p.216)*

Concluimos, então, que a presença da História em *Terra Sonâmbula* é, digamos assim, “filtrada” pela ficção que assim a problematiza e questiona, colocando em evidência outras dimensões da realidade, perspectivas alternativas sobre os acontecimentos – as dos marginalizados da História que aqui ganham voz, revelando “verdades” que se encontravam ocultas.

De facto, se é inegável a presença, na obra coutista, daquilo que Pietro Deandrea chama de “specifically local background”<sup>62</sup>, isto é, um contexto histórico concreto, identificado com o período colonial e com o pós-independência, esse presente é matizado por uma dimensão poética que revela os aspectos escondidos de uma existência marcada pela miséria e pelo absurdo, mas também, a um outro nível, pela magia e pelo sagrado:

---

tentou erradicar. Em sua opinião, “o apocalipse que se vive em Moçambique é o preço que se paga por termos uma vizinhança que não escolhemos (...). Mas é também o preço amargo de se ter rasgado o tecido dos valores morais e sociais.” (SAÚTE, Nelson. “Mia Couto: «Escrevo por mãos de outros». In *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (13-08-1991), p.10.)

Vide, a propósito, igualmente SAÚTE, Nelson. “Mia Couto: Disparar contra o tempo”. In *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (12-01-1993), p.9.

Sobre as políticas da FRELIMO nas áreas rurais e a sua relação com a guerra civil, vide HONWANA, Alcinda Manuel. *Espíritos Vivos, Tradições Modernas. Possessão de Espíritos e Reintegração Social Pós-guerra no Sul de Moçambique*. Lisboa: Ela por Ela, 2003.

<sup>62</sup> DEANDREA, Pietro. ““History never walks here, it runs in any direction”. Carnival and Magic in the Fiction of Kojo Laing and Mia Couto”. In LINGUANTI, Elsa; CASOTTI, Francesco & CONCILIO, Carmen. *Coterminous Worlds. Magical Realism and Contemporary Post-colonial Literature in English*. Amsterdam – Atlanta: Rodopi, 1999, p.220.

“La réalité est si magique, si peu rationnelle, que la poésie convient très bien.”<sup>63</sup>

A sua escrita revela-se um meio de conhecer a “intimidade do homem moçambicano”<sup>64</sup>, marcado pela busca permanente de transcendentalidade, e de o pensar e conceber como uma mescla de culturas, crenças e mitos, mas também um meio de revelar a beleza e a complexidade de um mundo subjugado pelo peso da História.

“Afim das contas, quem imagina é porque não se conforma com o real estado da realidade.” (“Escrevências desinventosas”, C, pp.163-164.)

Por isso, nas obras de Mia Couto, são muitas as personagens que contam histórias para não sucumbirem à realidade, para se evadirem dela. É o caso de Dona Virgínia, que se refugia nos relatos para não ser vítima da violência que a cerca:

“E me contam assim: que Dona Virgínia amalha fantasias, cada vez mais se infanciando. (...) a vida finge, a velha faz conta. No final, as duas se escapam, fugidias, ela e a vida.” (TS, p.170)

Além disso, ao recriar e fabular a realidade, os outros vêem-na como louca, e isso protege-a:

“Virgínia não podia me levar até ao filho de Farida. Porque aquele estado de fantasia em que havia entrado era sem retorno. Ela se refugiara onde nunca mais nem mortos nem vivos lhe pudessem encontrar. (...) Virgínia exibia os coloridos sinais da loucura. Assim, ninguém mais dela se recordaria.” (TS, p.193)

Já Gaspar é ameaçado de morte se não contar a sua história, e ela deve ser alegre, porque, no meio da guerra, as crianças já conhecem bem de mais histórias tristes. Mas Gaspar, sendo um filho da guerra, não pode narrar alegrias...

---

<sup>63</sup> MAGNIER, Bernard et LABAN, Michel. “Entretien avec Mia Couto”. In *Notre Librairie (Club des Lecteurs d'Expression Française): Littérature du Mozambique* 112 (1993), p.74.

<sup>64</sup> CAVACAS, Fernanda. *Mia Couto: Brincadeira Vocabular*. Lisboa: Mar Além e Instituto Camões, 1999, p.10.

“- *Ai de ti se não gostarmos da tua estória.*

Gaspar começou a medo. Contou a sua vida, sem esconder detalhe. Desfiou prosa por tempo. Quando se calou a chuva tinha parado. Os miúdos se entreolharam. Não tinham gostado, era uma estória triste. Nos dias de hoje, quem quer fantasiar desgraças?” (TS, p.176)

Contar, fabular é uma actividade que se reveste de uma enorme importância. *Terra Sonâmbula*, mas também *A Varanda do Frangipani* ou *Mar Me Quer* são obras feitas de estórias que se cruzam e se nutrem reciprocamente. Os seus protagonistas são, simultaneamente, narradores e receptores de narrativas que nascem do simples desejo de contar, de “viver muito oralmente”. Mediante o desaparecimento de antigos valores e referências, confrontadas com o peso de uma modernidade que se vai impondo, as personagens optam por recriar o mundo, dando-lhe uma outra ordem. E a palavra, lida ou escutada, é investida do mágico poder de transformar o quotidiano, vestindo-o com as roupagens da fantasia e do encantamento:

“Outra certeza ele tem: nem sempre a estrada se movimenta. Apenas de cada vez que ele lê os cadernos de Kindzu. No dia seguinte à leitura, seus olhos desembocam em outras visões.” (TS, p.109)

Em *Terra Sonâmbula*, essa capacidade metamorfoseadora do real está bem patente quando Kindzu compreende que na imaginação reside o único meio de o resgatar da “miséria de existir pouco”. Aliás, como veremos mais adiante, a imaginação e o sonho assumem um papel central num romance em que o próprio protagonista se define como um “sonhador de lembranças, inventor de verdades” (TS, p.117). E também o pequeno Muidinga reconhece o poder mágico da imaginação e do acto de fabular, espécie de amuleto que protege o seu portador:

“Então, tira de si o amuleto que o protegia dos maus espíritos, prenda de Tuahir. Afinal, trocam magias. Aquela suave estória, concedendo leveza a um apaixonado bovino, soava como uma dádiva de magia.” (TS, p.191)

E é esse projecto de criação de um real outro, marcado pelo sonho e pela fantasia, que Mia Couto nos propõe, pelo recurso sistemático ao maravilhoso que transforma o real, sem no entanto o anular, e que instaura o predomínio de um olhar mítico e encantado sobre o que nos rodeia. Ao entrar no reino do maravilhoso, Mia pretende lançar sobre o mundo uma perspectiva alternativa, que o resgate ao peso do real, mas também, e acima de tudo, recuperar as culturas rurais autóctones, vivendo ainda no seio do mito e do sagrado.

Na sua obra, a percepção da realidade, sentida como nefasta e insuportável, passa pelo exorcismo do imaginário:

“Demasiadamente profana, a vida é investida da sacralidade dos mitos. A realidade do país recém-independente e em guerra, das situações-limite, é transfigurada por esse cortejo de personagens e acontecimentos inesperados, como os mortos reaparecidos, a mina animizada no “ndlati”, os submarinos transmutados em baleias, os pássaros caídos do céu, a morte iluminada em sonho, a infância e a velhice reaprendidas, e tocando-se como patamares de frágil, mas segura sagesa.”<sup>65</sup>

Institui-se, assim, a esperança num renascimento, no surgimento de um tempo outro, o das origens, que, regendo-se por uma lógica alternativa, marcada pela harmonia e pela ordem, restituirá à terra e ao homem moçambicanos a dignidade que a tragédia da guerra e da miséria lhe retiraram. É que, como um dia afirmou Mia Couto, a função primordial do escritor é “converter estes dias de sangue e morte em material de esperança e ternura”<sup>66</sup>, tarefa que concretiza pela exploração da cosmovisão africana, povoada pelo maravilhoso e pelo mito que a todo o momento nos revelam um homem imbuído de uma energia transcendental perceptível a cada palavra, a cada gesto, a cada ritual, reflexos de uma crença inabalável numa realidade outra, impossível de decifrar pelos sentidos, mas sempre presente em todos os momentos da sua existência.

A narrativa coutista é, assim, o lugar privilegiado onde o autor nos dá “a conhecer um tempo que teima em sobreviver”<sup>67</sup> e participa desse esforço de sobrevivência. Mia Couto intenta

---

<sup>65</sup> LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades & Escritas nas Literaturas Africanas*. Lisboa: Edições Colibri, 1998, p.51.

<sup>66</sup> SAÚTE, Nelson. “Mia Couto: «Escrevo por mãos de outros»”. In *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (13-08-1991), p.11.

<sup>67</sup> SOARES, João. “O mito e a realidade”. In *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (11-02-1992), p.6.

“a recriação da cosmogonia africana num mundo em que se intensifica o choque entre o sagrado e o profano, ou onde uma ancestral tradição de apropriação do real por via mítica se acha ameaçada por, entre outros factores, um «processo de guerras sucessivas» com seus corolários de corrupção e indizíveis sofrimentos. Num presente em apocalíptica decomposição insere-se – (...) – a esperança no futuro, subtilmente entretecida em todos os fios da narração, já que a onnipresença das «costuradas histórias» por si só representa a reinvenção de uma realidade potencialmente letal quando desprovida de alternativas imaginadas.”<sup>68</sup>

\*

De facto, o mundo ficcional de Mia Couto é marcado pela crise e pela desintegração, que se ficam a dever ao desrespeito pelo sistema de valores tradicionais. No entanto, nesse caos em que mergulhou a sociedade moçambicana após a luta de independência, as personagens de Mia Couto teimam em fazer sobreviver esses valores, no seio de um contexto histórico que tende a anular crenças, práticas e todo um conjunto de tradições cristalizadas. Marginais, deserdadas, mas simultaneamente sonhadoras e visionárias, as personagens das narrativas coutistas encontram na relação íntima com o invisível e com o sagrado, no mito e no sobrenatural o meio de atingir um “reajustamento simbólico”<sup>69</sup> que lhes permita reinventar o real, recuperando o equilíbrio e a harmonia perdidos.

“(...) este escritor tem como projecto fundamental viajar com os leitores através dos arquétipos do seu povo.

Consciente da importância e da autenticidade de uma sociedade primitiva imbuída por uma forte relação com o sagrado, isto é, todo o simbolismo religioso existente capaz de dar respostas e de apontar caminhos plausíveis. É nesta paisagem mítica que as personagens se vão confrontar com o caos, procurando construir a

---

<sup>68</sup> SIMAS-ALMEIDA, Leonor. “A Redenção pela Palavra em Terra Sonâmbula de Mia Couto”. In *Revista da Faculdade de Letras* (Universidade de Lisboa), nº19/20, 1995/1996, 5ª. Série. Lisboa: Universidade de Lisboa – Faculdade de Letras, p.160.

<sup>69</sup> LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades & Escritas nas Literaturas Africanas*. Lisboa: Edições Colibri, 1998, p.48.

harmonia através dos silêncios, cúmplices com a magia, essa força vital que aponta significados possíveis às respostas do homem africano perdido na solidão fascinante das forças da Natureza.”<sup>70</sup>

Através do maravilhoso e da sua relação com o real, coloca Mia Couto em evidência o confronto entre o mundo tradicional e a modernidade, entre os valores míticos da ruralidade e os novos valores da guerra, do dinheiro e da ganância, entre a harmonia da vivência comunitária em ambiente rural e a desordem trazida pelo individualismo e pela urbanidade. Surgem-nos, assim, em conflito, mas também em diálogo, duas formas de pensamento, a mítica e a racional, que vão interpretar os acontecimentos de formas diferentes, pondo em evidência as muitas vozes de que Moçambique é feito:

“Ao procurar repor a ordem das vozes ouvidas, Mia Couto elabora as suas narrativas no confronto, por vezes trágico e constantemente renovado, entre o passado e o presente de um país ainda profundamente dividido entre mito e história.”<sup>71 72</sup>

Ora, o mito, como Mircea Eliade demonstrou, encontra-se no centro do pensamento do homem pré-moderno. Nas sociedades pré-modernas ou tradicionais, o mito é uma história verdadeira, que fornece modelos para todos os comportamentos e actividades humanas, conferindo-lhes significado. E o mito, tal como o define Mircea Eliade, é marcado pela presença do sobrenatural, o que reveste os acontecimentos narrados de um carácter sagrado:

O mito conta uma história sagrada, relata um acontecimento que teve lugar no tempo primordial, o tempo fabuloso dos «começos». Noutros termos, o mito conta como, graças aos feitos dos Seres Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, quer seja a realidade total, o Cosmos, quer apenas um fragmento: uma ilha,

---

<sup>70</sup> LOURO, João. “O mito e a realidade”. In *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (17-02-1992), p.6.

<sup>71</sup> LEITE, Ana Mafalda. *Oralidade & Escritas nas Literaturas Africanas*. Lisboa: Edições Colibri, 1998, p.46.

<sup>72</sup> De facto, o que motiva Mia Couto na redacção dos seus contos é “o registo discursivo do imaginário do povo de Moçambique, ou seja, o uso das crenças e credices, dos ritos, da ancestralidade, dos costumes e dos rituais da tribo, dos ritmos da natureza e de todo um universo mágico e fantástico para construir a realidade de um país que ainda se situa entre o mito e a história.” (ORNELAS, José N. “Mia Couto no Contexto da Literatura Pós-colonial de Moçambique”. In *Luso-Brazilian Review*, XXXIII.2 (Winter, 1996), pp.49-50.)

uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narração de uma «criação»: descreve-se como uma coisa foi produzida, como começou a *existir*. O mito só fala daquilo que *realmente* aconteceu, daquilo que se manifestou plenamente. As suas personagens são *Seres Sobrenaturais*, conhecidos sobretudo por aquilo que fizeram no tempo prestigioso dos «primórdios». Os mitos revelam, pois, a sua actividade criadora e mostram a sacralidade (ou, simplesmente, a «sobrenaturalidade») das suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas e frequentemente dramáticas eclosões do sagrado (ou do «sobrenatural») no Mundo. É esta irrupção do sagrado que *funda* realmente o Mundo e que o faz tal como é hoje. Mais ainda: é graças a intervenções dos Seres Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural.”<sup>73</sup>

No centro do mito, que tudo explica, encontram-se, assim, os seres sobrenaturais que, com a sua actividade criadora, deram origem ao Cosmos e ao Homem, que não são mais do que “o resultado de um certo número de acontecimentos míticos”<sup>74</sup>, ocorridos *in illo tempore*, no passado remoto. Por isso, o mito constitui-se uma história sagrada, e como tal verdadeira, pois refere-se sempre a realidades. E essa história é susceptível de ser sistematicamente reatualizada através dos ritos, tarefa que se reveste da maior importância pois, para o homem das sociedades pré-modernas, conhecer o mito é essencial, já que, por um lado, ele fornece uma explicação para o mundo e para os comportamentos humanos, e, por outro lado, permite ao Homem repetir o que os deuses, os heróis e os antepassados fizeram *ab origine*. Conhecer os mitos é, pois, “aprender o segredo da origem das coisas”<sup>75</sup>, isto é, adquirir conhecimento, e através desse conhecimento, dominar e reproduzir o que nos rodeia. Mas é também reviver o próprio tempo mítico, recuperado ciclicamente. Ao recitar ou celebrar o mito de origem, diz Mircea Eliade, o homem pré-moderno fica “impregnado da atmosfera sagrada na qual esses acontecimentos milagrosos se passaram”<sup>76</sup> e, portanto, torna-se seu contemporâneo, partilhando da presença dos deuses, dos heróis e dos antepassados. Sai, assim, do tempo cronológico profano, da duração, para penetrar num tempo “sagrado”, primordial e

---

<sup>73</sup> ELIADE, Mircea. *Aspectos do Mito*. Lisboa: Edições 70, s.d., pp.12-13.

<sup>74</sup> ELIADE, Mircea. *Aspectos do Mito*. Lisboa: Edições 70, s.d., p.18.

<sup>75</sup> ELIADE, Mircea. *Aspectos do Mito*. Lisboa: Edições 70, s.d., p.19.

<sup>76</sup> ELIADE, Mircea. *Aspectos do Mito*. Lisboa: Edições 70, s.d., p.22.



infinitamente recuperável, retomado a cada repetição ritual do mito<sup>77</sup>. E esse regresso cíclico às origens permite reviver o tempo em que as coisas se manifestaram pela primeira vez, o que abre as portas para uma renovação, também ela cíclica e infinita, de toda a comunidade, que vai “curar o homem do sofrimento da existência no Tempo”<sup>78 79</sup>.

Vemos, assim, que, nas cosmogonias tradicionais africanas, o mito ocupa um lugar central, assumindo-se como a resposta para as questões que o Homem se coloca sobre a sua relação com o Universo:

“Le mythe, au sens fort, est l’idéologie principale des sociétés africaines traditionnelles. Il est à la fois réaction globale à une situation (...) moyen de l’action rituelle (...) et surtout récit symbolique (...) que l’on doit envisager dans toutes ses dimensions et ses variants.”<sup>80 81</sup>

O mito, ao instituir um sentido ou ao criar uma significação, proporciona uma representação carregada de valores e simbolismo que imbui todos os actos humanos de significado, porque revestidos de uma dimensão religiosa, já que a acção humana se encontra condicionada pela vontade de uma força que a ultrapassa. O universo visível liga-se ao invisível, constituindo a unidade cósmica. Tanto o comportamento do Homem em relação a si mesmo, quanto ao mundo que o cerca assumirá um carácter ritualístico, de exemplaridade e verdade.

---

<sup>77</sup> A propósito do tempo profano e do tempo sagrado, vide ELIADE, Mircea. *Le Sacré et le Profane*. Paris: Gallimard, 1965 e ELIADE, Mircea. *Le Mythe de l’Éternel Retour*. Paris: Gallimard, 1978.

<sup>78</sup> ELIADE, Mircea. *Aspectos do Mito*. Lisboa: Edições 70, s.d., p.75.

<sup>79</sup> A mesma ideia é defendida por Mircea Eliade em *Le Sacré et le Profane*, quando afirma: “C’est l’éternel présent de l’événement mythique qui rend possible la durée profane des événements historiques.” (ELIADE, Mircea. *Le Sacré et le Profane*. Paris: Gallimard, 1965, p.77.)

<sup>80</sup> THOMAS, Louis-Vincent et LUNEAU, René. *Les Religions d’Afrique Noire*. Paris: L’Harmattan, 1995, p.101.

<sup>81</sup> A propósito do mesmo tema, afirmam os autores em *La Terre Africaine et ses Religions*: “Le mythe apparaît comme l’élément fondamental de la littérature sacré, ésotérique et profonde. Il joue le même rôle, dans la civilisation orale, que le dogme des religions liées à l’écriture. Cette manière de penser, loin d’exclure la raison, se contente seulement de la dépasser, ou plutôt d’en éprouver l’insuffisance, car le mythe se fait connaissance existentielle, «celle de la participation de l’homme et de son groupe au cosmos, de l’envahissement des gens dans les choses, les végétaux, les animaux; des sujets par des objects, celle du sentiment de l’identité entre le vivant et le monde» (R. Bastide).

(...) Ainsi le mythe, système et mode de connaissance, devient presque toujours le modèle que structure l’action: (...). C’est pourquoi le mythe n’a rien d’un object inerte, d’un dogme formel; c’est, au contraire, une chose vivante, intégrée dans le rythme social, sentie, éprouvée par la collectivité; loin d’être irréel, un «tissu d’incohérences», comme le pensait Przulski, il exprime plutôt la victoire du symbolique sur le quotidien vécu ou représenté, (...).” (THOMAS, Louis-Vincent et LUNEAU, René. *La Terre Africaine et ses Religions*. Paris: L’Harmattan, 2004, p.148.)

Retomando a obra de Mia Couto, se, como já vimos, as vozes que ele desvela nas suas narrativas são as das sociedades tradicionais, que vivem ainda mergulhadas no mito, o país que o autor retrata não vê as manifestações sobrenaturais como algo estranho e oposto à realidade; elas são a realidade, fazem parte dela, até porque os mitos “revelam que o mundo, o homem e a vida têm origem e uma história sobrenatural, e que essa história é significativa, preciosa e exemplar.”<sup>82</sup>

“Mia Couto conta-nos o silêncio mítico que atravessa zonas ainda não corrompidas por essa cultura ocidental que tende a hegemonizar o mundo. O fascínio da sua escrita reside na fronteira que se situa entre a realidade e o mito. Muitas das personagens nada mais fazem, inconscientemente, do que imitar os actos exemplares de um Deus ou de um herói e, ao fazê-lo, afastam-se do tempo profano e aderem ao tempo sagrado.”<sup>83</sup>

Ernesto Timba, o pescador que vê cair na sua embarcação uma ave, interpreta esse acontecimento como um sinal divino:

- *Maldito pássaro, volta na tua vida.*

Nada, o pássaro não se mexia. Foi então que o pescador suspeitou: aquilo não era um pássaro, era um sinal de Deus. E esse aviso do céu havia de matar, para sempre, o seu sossego.” (“Os pássaros de Deus”, VA, p.59)

Zuzé Paraza vomita um corvo<sup>84</sup> falante, medianeiro entre os homens e os defuntos:

---

<sup>82</sup> ELIADE, Mircea. *Aspectos do Mito*. Lisboa: Edições 70, s.d., p.24.

<sup>83</sup> LOURO, João. “O mito e a realidade”. In *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (11-02-1992), p.6.

<sup>84</sup> “Parece concluir-se de um estudo comparativo de costumes e crenças de numerosos povos que o simbolismo do corvo só recentemente adquiriu o seu aspecto puramente negativo, e quase exclusivamente na Europa. (...) Mas quase em todo o lado, contudo, tanto no Oriente como no Ocidente, é sobre as virtudes positivas do corvo que se constrói o seu simbolismo. (...)”

O papel de guia e de espírito protector é atestado na África Negra. Os Likubas e os Likualas do Congo consideram o corvo como *uma ave que previne os homens dos perigos que os ameaçam*. (LEBM) (...)

Assim, na maior parte das crenças a seu respeito, o corvo aparece como um herói solar, muitas vezes demiurgo ou mensageiro divino, em todo o caso guia, e, até, guia das almas na sua última viagem, pois, sendo psicopompo, ele penetra, sem se perder, o segredo das trevas.” (CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Teorema, 1994, pp.234-235.)

“CROW – A large, glossy-feathered, gregarious black bird with a distinctive caw. For the Xhosa of South Africa, crows were birds of God.” (LYNCH, Patricia Ann. *African Mythology A to Z*. New York: Facts On File, 2004, p.24.)

“No dia seguinte, Zuzé confirmou esta última versão. O corvo vinha lá da fronteira da vida, ninhara nos seus interiores e escolhera o momento público da sua aparição.

Os outros que aproveitassem obter informações dos defuntos, situação e paradeiro dos antepassados. O corvo, através da sua tradução, responderia às perguntas.” (“O último aviso do corvo falador”, VA, p.34)

O pequeno pastor Azarias, perante o boi morto, não vê esse acontecimento como consequência da guerra, mas sim como acção da mítica ave do relâmpago<sup>85</sup>:

“Olhou a desgraça: o boi poeirado, eco de silêncio, sombra de nada.

«*Deve ser foi um relâmpago*», pensou.

Mas relâmpago não podia. O céu estava liso, azul sem mancha. De onde saía o raio? Ou foi a terra que relampejou?

Interrogou o horizonte, por cima das árvores. Talvez ndlati, a ave do relâmpago, ainda rodasse os céus. Apontou os olhos na montanha em frente. A morada do ndlati era ali, onde se juntam todos os rios para nascerem da mesma vontade da água. (...)

(...) Talvez o Mabata-bata pisara uma réstia maligna do ndlati. (...)” (“O dia em que explodiu Mabata-bata”, VA, pp.47-48.)

---

<sup>85</sup> “O relâmpago é chamado *lihati* e pretende-se que é causado por uma ave chamada *ndlati*. (...) Aquela ave chama-se, também, *nkuku wa tilo*, o galo do céu, entre os Rhongas, ou *psele dra tilo*, a galinha do céu, e os curandeiros sabem muito bem determinar-lhe o sexo, quando a ave cai.

(...)

Nos clãs do norte, os curandeiros que praticam as artes mágicas acrescentam numerosos pormenores, provavelmente recebidos dos seus colegas pedis, que parecem possuir uma explicação mais completa do fenómeno. Segundo eles, o *ndlati* (em pedi, *dali*) é uma ave de quatro cores – verde, encarnado, preto e branco – que vive nas montanhas, preferindo a confluência de rios. (...) quando a tempestade estala, a ave voa em direcção ao céu. (...) Precipita-se no solo, choca com uma árvore, rasga-lhe a casca e o cerne, ou quebra-a. Outras vezes, cai sobre uma palhota e incendeia-a. Outras, ainda, arroja-se sobre um homem e mata-o. Quando atinge o solo, é possível apoderarmo-nos dela. (...) Mas a ave pode, também, penetrar na terra, até uma profundidade de dois ou três pés – e, então, de duas uma: permanece lá, conservando a sua forma, ou deposita a sua urina (*mirhundru*), que causará o relâmpago, e levanta voo de regresso às montanhas (...). O curandeiro que sabe como «tratar o céu» cava no ponto em que a ave penetrou e acha uma substância gelatinosa que em breve solidifica. (...) Assemelha-se a um pedaço de greda e é tida como de grande valor, pela sua raridade e por ser indispensável para fabricar a maravilhosa medicina do Céu. Se uma aldeia for ferida pelo raio, o curandeiro do Céu virá, apressadamente, cavar no ponto dado até exumar o corpo estranho. Se o encontra, o tabu está levantado. Se não, os habitantes devem abandonar a aldeia.” (JUNOD, Henri. *Usos e Costumes dos Bantu*. Tomo 2. Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique, 1996, p.264.)

Os acontecimentos ganham, assim, aos olhos das personagens, uma dimensão que toca o transcendente e que naturalmente encontra no sobrenatural a explicação para as ocorrências quotidianas. A representação racional do real é ultrapassada, transfigurada pela visão de homens, mulheres e crianças que transportam consigo um sistema de crenças particular que lhes permite interpretar o mundo segundo uma lógica alternativa.

Para o homem religioso<sup>86</sup>, o sobrenatural está indissociavelmente ligado ao natural, pois a natureza exprime sempre algo que a transcende (“Nenhuma pessoa é uma só vida. Nenhum lugar é apenas um lugar. Aqui tudo são moradias de espíritos, revelações de ocultos seres.” (RCT, p.201)); por isso, “le Cosmos est à la fois un organisme *réel, vivant et sacré*”<sup>87</sup>, porque se, por um lado, pertence ao nosso mundo, natural e profano, por outro, manifesta-se como uma coisa totalmente outra, uma realidade que não pertence ao nosso mundo, mas que é, para o homem das sociedades tradicionais, a realidade por excelência. É real o que é sagrado, isto é, revestido de uma carga sobrenatural e, consequentemente, o mito é solidário da antologia, pois só fala de realidades, daquilo que, de facto, aconteceu.

“De ce fait, le réel par excellence est le *sacré*; car seul le sacré *est* d’une manière absolue, agit efficacement, crée, et fait durer les choses.”<sup>88</sup>

O mundo tradicional ignora as actividades profanas, isto é, que não estão imbuídas de sagrado. Todos os actos importantes da vida foram revelados ao homem tradicional, *ab origine*, por deuses, heróis e antepassados; os homens limitam-se a repetir infinitamente esses gestos exemplares e paradigmáticos. Por isso, um objecto ou uma acção só se tornam reais na medida em que imitam ou repetem um arquétipo. A realidade adquire-se, assim, por repetição ou participação (“Faz-se assim porque os antepassados o determinaram...”) e tudo o que não tenha um modelo exemplar é desprovido de sentido e, portanto, não é real.

Nas sociedades tradicionais, como vimos, o mito instala-se na realidade; ele é a própria realidade, fazendo parte do quotidiano. E é esta impregnação do real pelo mito e pelo sagrado que vai marcar a literatura moçambicana em geral e a narrativa coutista em particular:

---

<sup>86</sup> Para Mircea Eliade, o homem das sociedades tradicionais é um “homo religiosus” (cf. ELIADE, Mircea. *Le Sacré et le Profane*. Paris: Gallimard, 1965, p.18.).

<sup>87</sup> ELIADE, Mircea. *Le Sacré et le Profane*. Paris: Gallimard, 1965, p.100.

<sup>88</sup> ELIADE, Mircea. *Le Mythe de l’Éternel Retour*. Paris: Gallimard, 1978, p.23.

“Ora, como se sabe, o processo cultural de onde a literatura moçambicana emerge (aliás como a maioria das literaturas africanas) tem grande parte das suas raízes mergulhadas no mito, vivificado no quotidiano e presente na visão religiosa e religadora do homem à terra e ao transcendente.”<sup>89</sup>

No prefácio à edição portuguesa de *Vozes Anoitecidas*, José Craveirinha coloca em evidência precisamente a importância central do mito, que se relaciona intimamente com o *modus vivendi* dos povos que Mia Couto pretende retratar:

“Indo afoitamente remexer as tradicionais raízes do Mito, o narrador concebe uma tessitura humano-social adequada a determinados lugares e respectivos quotidianos.”<sup>90</sup>

E esses quotidianos são marcados pela complexidade e pelo hibridismo de uma sociedade em construção, em que mito e história, passado e presente, tradição e modernidade interagem, dando lugar à instabilidade e à desordem identitária nascida da multiplicidade de vozes que encerram em si sistemas de pensamento diferentes e, não raras vezes, conflituosos. Os seus contos e romances alimentam-se simultaneamente

“das forças cósmicas e míticas, da sabedoria ancestral, do imaginário do povo (o universo da tradição oral), e dos elementos de um mundo supostamente racional e ideal/real (sistema colonial e normas, valores e ideologias da civilização ocidental) para a sua realização temática. De facto, o mítico e o imaginário não se opõem ao racional e ao ideal/real. Todos contribuem para a exploração temática levada a cabo por Mia Couto nos seus textos.”<sup>91</sup>

O conto “Afinal Carlota Gentina não chegou de voar?” constitui o paradigma dessa relação conflituosa entre diferentes visões do mundo que condicionam a interpretação da realidade. O próprio título encerra imediatamente um questionamento dos acontecimentos,

---

<sup>89</sup> LEITE, Ana Mafalda. *Oralidade & Escritas nas Literaturas Africanas*. Lisboa: Edições Colibri, 1998, p.47.

<sup>90</sup> CRAVEIRINHA, José. Prefácio à edição portuguesa de COUTO, Mia. *Vozes Anoitecidas*. Lisboa: Caminho, 1987 (6ª. Edição), p.9.

<sup>91</sup> ORNELAS, José N. “Mia Couto no Contexto da Literatura Pós-colonial de Moçambique”. In *Luso-Brazilian Review*, XXXIII.2 (Winter, 1996), pp.50-51.

uma vez que revela a surpresa do narrador-personagem pelo facto de a sua mulher não ter voado, como seria de esperar de um pássaro...

“A minha mulher matei, dizem. Na vida real, matei uma que não existia. Era um pássaro. Soltei-lhe quando vi que ela não tinha voz, morria sem queixar. Que bicho saiu dela, mudo, através do intervalo do corpo?” (“Afinal Carlota Gentina não chegou de voar?”, VA, p.85.)

Cruzam-se, aqui, duas versões conflituosas da mesma ocorrência, reveladoras de concepções distintas do mundo e, consequentemente, das acções dos homens. Convencido, pelo cunhado, de que a sua mulher pode ser uma *nóii*, isto é, uma feiticeira que à noite se transforma em animal e se entrega a práticas de feitiçaria<sup>92</sup>, o narrador resolve lançar-lhe uma panela de água a ferver para se certificar da sua identidade<sup>93</sup>. No entanto, a mulher não tem a reacção esperada. Em vez de soltar um grito animalesco, Carlota mantém-se silenciosa e imóvel até à morte. O narrador procura, então, uma explicação para o que correu mal:

“Enquanto media a morte de Carlota eu me duvidava: que doença era aquela sem inchaço nem gemidos? Água quente pode parar assim a idade de uma pessoa? Conclusão que tirei dos pensamentos: Carlota Gentina era um pássaro, desses que perdem voz nos contraventos.” (VA, pp.89-90.)

---

<sup>92</sup> “Os *valoyi* são numerosos em cada tribo. O seu poder é hereditário mas, estranha coisa, transmite-se pela mãe, não pelo pai. (...)”

Estes *valoyi* conhecem-se uns aos outros: formam uma espécie de sociedade secreta, no seio da tribo; reúnem-se de noite no mato, revestidos dos seus corpos espirituais, para comerem carne humana.. (...)”

A actividade dos *valoyi* é quase essencialmente nocturna. É por esta razão que eles se chamam também, eufemisticamente, *va visiku*, «os da noite». Com efeito, possuem a faculdade de se desdobrarem durante o sono. Têm grandes asas e, ao saírem das suas palhotas, (...), voam pelos ares e entregam-se à sua horrível tarefa. Do facto de que actuam nas trevas, estabelece-se uma relação entre eles e as aves nocturnas, particularmente o mocho. (...)” (JUNOD, Henri. *Usos e Costumes dos Bantu*. Tomo 2. Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique, 1996, pp.434-435.)

<sup>93</sup> “Não tinha quaisquer dúvidas de que nas terras do interior, onde morava a população mais apegada ao tradicionalismo étnico, continuava a recorrer-se às provas de ordálio, para apurar culpas. (...)”

Os ordálios são testes físicos ou mentais, de extrema severidade, que fazem parte da história e da jurisprudência de sociedades, antigas ou actuais, em determinadas fases da sua evolução. (...) Têm por base a crença na possibilidade de intervenção, divina ou sobrenatural, na descoberta de culpas e de criminosos ou delinquentes. (...)”

Falámos dos ordálios de «augúrio, pronúncio ou adivinhação», em que se chega ao resultado final através de objectos físicos ou por actuação em seres vivos. Dos que sujeitam o suspeito ou acusado a testes directos e dos ligados à psicomania ou alicerçados em reacções psicológicas dos submetidos a observação.” (PEREIRA, Edgar Nasi. *Mitos, Feitiços e Gente de Moçambique*. Lisboa: Caminho, 1998 (2ª Edição) pp.128-129.)

A interpretação sobrenatural dos acontecimentos sobrepõe-se, assim, a uma interpretação racional que lhe é imposta por um mundo que não é o seu e que insiste em apelidar de crime a sua acção.

“O senhor me pediu para confessar verdades. Está certo, matei-lhe. Foi crime? Talvez, se dizem. Mas eu adoeço nessa suspeita.” (VA, p.91)

Mas na mente do narrador as dúvidas subsistem, porque ele vê o acontecido com outros olhos e se é verdade, segundo lhe dizem, que Carlota Gentina morreu, não é menos verdade que não foi a sua esposa que foi a enterrar:

“Carlota voou? Daquela vez que lhe entornei água foi na mulher ou no pássaro? Quem pode saber? O senhor pode?

Uma coisa eu tenho máxima certeza: ela ficou, restante, por fora do caixão. Os que choravam no enterro estavam cegos. Eu ria. É verdade, ria. Porque dentro do caixão que choravam não havia nada. Ela fugira, salva nas asas. (...) Afinal, não era uma morta falecida que estava ali. Muito-muito era um silêncio na forma de bicho.” (VA, pp.91-92)

No fundo, ele é o fruto de uma visão do mundo e o seu crime, afinal, não foi mais do que uma fatalidade, um terrível engano, nascido de uma deficiente avaliação dos acontecimentos pela qual não se sente responsável. Os que o julgam desconhecem esse mundo e por isso não podem julgá-lo com justiça. Só os seus iguais, que partilham a mesma cosmovisão, podem entendê-lo e decidir sobre a natureza dos seus actos:

“Sou filho do meu mundo. Quero ser julgado por outras leis, devidas da minha tradição. O meu erro não foi matar Carlota. Foi entregar a minha vida a este seu mundo que não encosta com o meu. Lá, no meu lugar, me conhecem. Lá podem decidir das minhas bondades. Aqui, ninguém. Como posso ser defendido se não arranjo entendimento dos outros? Desculpa, senhor doutor: justiça só pode ser feita onde eu pertença. Só eles sabem que, afinal, Carlota Gentina não tinha asas para voar.” (VA, pp.94-95.)

Este conto-depoimento constitui-se, assim, numa reflexão sobre as relações difíceis entre os dois mundos que compõem as sociedades pós-coloniais: o mundo tradicional, marcado por uma visão mágica e religiosa da existência; e o mundo moderno de modelo ocidental, que o recusa e tenta impor as suas perspectivas racionalistas. Do choque entre estes dois mundos surge a incompreensão, o desenraizamento, a injustiça e sobretudo a noção clara da perda da identidade e da unicidade:

“Eu somos tristes. Não me engano, digo bem. Ou talvez: nós sou triste?  
Porque dentro de mim, não sou sozinho. Sou muitos. E esses todos disputam minha  
única vida.” (VA, p.85)

Nesta confusão entre o singular e o plural, plasma o narrador a multiplicidade de um ser que vive em conflito permanente, “mulato de existências”. No entanto, essa multiplicidade é, ela própria, consequência da visão de um escritor que afirma, ao longo de toda a sua obra, a inexistência de “identidades singulares, (...) fixas no tempo” e que defende que “a grande possibilidade de sermos felizes é encararmo-nos dessa maneira, podendo construir e reconstruir identidades múltiplas, ao longo da vida.”<sup>94</sup>

Colocando em confronto duas concepções radicalmente diferentes do real, resultantes de sistemas culturais de natureza diversa, o conto em apreço problematiza as próprias noções de real e de verdade, uma vez que, como vimos, a “vida real” do narrador e do mundo que representa não se concilia com os padrões representados pelo advogado a quem se dirige.

E é esta mesma visão conflituante que encontramos em “As baleias de Quissico”. Bento João Mussavele era um sonhador que vivia contemplando e imaginando. Um dia, depois de ouvir uma notícia em que se relatava o aparecimento de uma baleia<sup>95</sup>,

---

<sup>94</sup> NUNES, Maria Leonor. “Mia Couto. “Sou um poeta que conta histórias”. In *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (10-05-2006), p.13.

<sup>95</sup> “O simbolismo da baleia está ligado ao mesmo tempo ao de entrada da caverna e ao do peixe. (...) No mito de Jonas, a própria baleia é que é a arca: a entrada de Jonas na baleia é a entrada no período da obscuridade, intermediário entre dois estados ou duas modalidades de existência (Guéron). Jonas no ventre da baleia é a morte iniciática. A saída de Jonas é a ressurreição, o novo nascimento. (...)”

A Polinésia, a África negra e a Lapónia fazem intervir a baleia nos mitos iniciáticos análogos aos de Jonas. A passagem pelo ventre dum monstro, com frequência marinho, é por vezes expressamente considerada como uma descida aos infernos. (...)”

Finalmente, símbolo do continente e, segundo o seu conteúdo, símbolo do tesouro oculto ou por vezes também da desgraça ameaçadora, a baleia encerra sempre a polivalência do desconhecido e do interior invisível; ela é a sede de todos os opostos que podem vir à existência. Por isso, também a sua massa ovóide já



surpreendentemente cheia de mantimentos no seu interior, resolve partir em busca do cetácio.

Antes de encetar a viagem para Quissico, no entanto, resolve confessar os seus intentos ao tio, que classifica a notícia sobre a baleia de “fantasia” e “estória”, porque, como afirma peremptoriamente, “não há baleias, nunca eu vi” (“As baleias de Quissico”, VA, p.110). Para o tio de Bento, a baleia é, então, um ser maravilhoso<sup>96</sup>, fruto do delírio provocado pela fome:

“- É a gente de lá que está com fome. Muita fome. Depois inventam esses aparecimentos, parecem chicuambo. Mas são miragens...” (VA, p.111)

Perante o cepticismo generalizado, Bento não desarma e resolve consultar os sábios do bairro – o Sr. Almeida e o professor Agostinho – que em vez de lhe darem certezas, apenas aumentam a sua angústia com um discurso científico que Bento não entende, mas que, na sua necessidade incontornável de acreditar (“*Mas eu acredito na baleia, tenho que acreditar.*” (VA, p.112)), transforma em mensagem de esperança. E parte para Quissico à procura dos animais maravilhosos, sinónimo de fartura e riqueza.

Depois de instalado na praia onde pacientemente aguarda o aparecimento das baleias, Bento é visitado pelos amigos, que lhe dão conta das desconfianças que o seu comportamento havia suscitado na altas esferas do poder de Maputo. É que, para as “estruturas”, as supostas baleias tinham duas únicas explicações: ou eram embarcações utilizadas pela África do Sul a fim de traficar armas para os rebeldes, ou então faziam parte de uma estratégia dos governos imperialistas para alienar o povo moçambicano.

Cruzam-se, assim, na narrativa uma multiplicidade de vozes, símbolos dos vários Moçambiques que coabitam no Moçambique pós-independência: por um lado, os

---

foi comparada à conjunção de dois arcos de círculo que simbolizam o mundo do alto e o mundo de baixo, o céu e a terra.” (CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Teorema, 1994, pp.110-111.)

<sup>96</sup> Também em “O pescador cego” encontramos uma explicação sobrenatural para um fenómeno que a personagem desconhece, mas que o narrador e o leitor conhecem:

“Os dias se seguiram sem Maneca reparar. Certa noite, porém, se confirmou o presságio de Salima: aquele fogo voara demasiado alto, incomodando os espíritos. Porque, no topo dos coqueiros, o vento se deu de uivar. Mazembe se afligiu, o chão mesmo se arrepiou. Súbito, o céu se rasgou e grossas pedras de gelo tombaram em toda a praia. O pescador corria no vazio, à procura de abrigo. O granizo, implacável, lhe castigava. Maneca desconhecia explicação. Nunca ele se cruzara com tais fenómenos. A terra subiu para o céu, pensou. Virado do avesso, o mundo deixava tombar seus materiais.” (*Cada Homem É uma Raça*. Lisboa: Caminho, 1990 (7ª. Edição), p.103.)

discursos científicos; por outro, os discursos políticos; e por outro, ainda, o discurso supostamente irracional e delirante de um homem que persegue, até à morte, uma baleia imaginária.

“Uma noite, o mar barulhando numa zanga sem fim, Bento acordou em sobressalto. Estava a tremer. Parecia atacado de paludismo. (...) Mas havia um sinal no vento, uma adivinha no escuro que o obrigava a sair. Seria promessa, seria desgraça? Chegou-se à porta. A areia perdera o seu lugar, parecia um chicote enraivecido. De súbito, por baixo dos remoinhos de areia, ele viu o tapete, o tal tapete que ele estendera no seu sonho. Se isso fosse verdade, se ali estivesse o tapete, então a baleia tinha chegado.” (VA, p.116)

Realidade e sonho confundem-se, lançando a dúvida sobre a percepção dos acontecimentos:

“Havia mais adiante uma mancha escura, que ia e que vinha como um coração trôpego de babalaze. Só podia ser ela, assim fugidia.

(...)

(...) Uma segunda voz foi-lhe aparecendo, a morder-lhe os últimos sentidos. Não há nenhuma baleia, estas águas vão-te sepultar, castigar-te do sonho que acalentaste. Mas, morrer assim de graça? Não, o animal estava ali, ouvia-lhe a respiração, aquele rumor profundo já não era a tempestade, era a baleia chamando por ele.” (VA, p.117)

Mas o sonho, a esperança têm que vencer e Bento entrega-se finalmente à quimera:

“Qual invenção, qual quê? Eu não disse que era preciso ter fé, mais fé do que dúvida?

Habitante único da tempestade, Bento João Mussavele foi seguindo mar adiante, sonho adiante.” (VA, pp.117-118)

No último parágrafo do conto, o narrador dá-nos conta, sem no entanto tomar partido por nenhuma delas, das duas versões do que havia acontecido. Finda a tempestade, de Bento Mussavele restaram apenas as roupas e a sacola, símbolos, para uns, de um

sonho, de uma ilusão que se viveu até às últimas consequências, e para outros, provas de actividades de tráfico de armas.

“Houve quem dissesse que aquela roupa e aquela sacola eram prova da presença de um inimigo, responsável pela recepção do armamento. E que as armas seriam transportadas por submarinos que, nas estórias que passavam de boca em boca, tinham sido convertidos nas baleias de Quissico.” (VA, p.118)

Interpenetram-se, então, as duas realidades, que congregam em si outras tantas perspectivas. Por um lado, o contexto histórico de Moçambique, mergulhado na guerra civil; por outro, a capacidade dos homens em transformarem as mais duras realidades em sonho e fantasia, nas palavras de Luís Carlos Patraquim, as “maneiras de «outrar» esta coeva, conservadora, frenética, delirante realidade”<sup>97</sup>, construindo, desta forma, uma nova realidade, feita de esperança e desejo de renovação.

Realiza-se, assim, através do maravilhoso que povoa o imaginário popular, o objectivo a que o autor se havia proposto: o de dar voz a essas vozes que vivem “na outra margem do mundo”<sup>98</sup>, e que emergem plenas de dignidade, suplantando o espaço de sombra para o qual haviam sido relegadas:

“Os contos relatam os enredos “naturais” que entre os homens e a natureza, seus elementos, e os animais, se entrelaçam, de modo sensível e ordenado. O corvo, os pássaros, o “ndatli” [sic], a ave do relâmpago, refazem a verticalidade da transcendência, respondem ao enigma e à dúvida que assalta os homens, perante a miséria, a desgraça e a morte. As imagens desta fauna com asas, repõem o voo da imaginação mítica, refazendo uma cosmologia própria, um conjunto de crenças e de conhecimentos, um saber compósito, que abrange o universo natural e humano, fazendo-o interagir e explicando-o.”<sup>99</sup>

O trágico transforma-se em sonho e a vida dos homens, demasiado profana, é de novo investida da sacralidade dos mitos. A realidade é, assim, transfigurada, a desordem e

---

<sup>97</sup> PATRAQUIM, Luís Carlos. “Como se fosse um prefácio”. In COUTO, Mia. *Vozes Anoitecidas*. Lisboa: Caminho, 1987 (6ª. Edição), p.14.

<sup>98</sup> COUTO, Mia. Texto de abertura de *Vozes Anoitecidas*. Lisboa: Caminho, 1987 (6ª. Edição), p.19.

<sup>99</sup> LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades & Escritas nas Literaturas Africanas*. Lisboa: Edições Colibri, 1998, p.48.

o desequilíbrio são substituídos por uma ordem cósmica que retoma o tempo primordial de todos os começos.

É o que vemos de novo acontecer em “O embondeiro que sonhava pássaros”, conto que é, simultaneamente, uma denúncia da violência colonial, mas também uma visão poética e metafórica da morte e do seu poder de regeneração.

A epígrafe, espécie de definição genérica e abrangente, estabelece imediatamente o ambiente em que se vai desenvolver a acção do conto. O passarinho e Tiago são, eles também, pássaros, pois tal como os animais alados, habitam os céus, o divino, o sonho<sup>100</sup>. O carácter excepcional do passarinho é estabelecido pelo narrador logo no primeiro parágrafo do conto. Ele é mais uma das vozes que vivem na sombra, mais um exemplar da vasta galeria de personagens marginais<sup>101</sup> que habitam as narrativas de Mia Couto:

“Esse homem sempre vai ficar de sombra: nenhuma memória será bastante para lhe salvar do escuro. Em verdade, seu astro não era o Sol. Nem seu país não era a vida. Talvez por razão disso, ele habitasse com cautela de um estranho. O vendedor de pássaros não tinha sequer o abrigo de um nome. Chamavam-lhe o passarinho.” (*CHR*, p.63)

No pólo oposto, os colonos, donos do poder e profundamente desconfiados de tudo o que não compreendem ou põe em causa a ordem estabelecida, vêem no passarinho uma ameaça, “natural rebento daquela terra”, conhecedor íntimo da natureza, das tradições e de um “mundo onde eles careciam de acesso”.

No meio deste conflito entre dois mundos, uma “criança sonhadeira”, Tiago, menino “sem outra habilidade senão perseguir fantasias”. A infância, pelo seu desejo de fantasia, pelo desconhecimento das diferenças entre raças, é a idade que se aproxima do passarinho, ele também vivendo ainda numa espécie de infância civilizacional.

Por isso, o passarinho e seus segredos são para Tiago uma fonte de fascínio:

---

<sup>100</sup> “O voo das aves predis põe-nas, é claro, a servir de símbolo às relações entre o céu e a terra. (...) A ave opõe-se à serpente, como o símbolo do mundo celeste ao do mundo terrestre.” (CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Teorema, 1994, pp.99-100.)

<sup>101</sup> Os velhos, os loucos, os solitários são as personagens centrais da maior parte das narrativas de Mia Couto, abrindo imediatamente caminho para a confusão permanente entre realidade e fantasia.

“Mais que todos, um menino desobedecia, dedicando-se ao misterioso passarinho. Era Tiago, criança sonhadeira, sem outra habilidade senão perseguir fantasias. Despertava cedo, colava-se aos vidros, aguardando a chegada do vendedor. O homem despontava, e Tiago descia a escada, trinta degraus em cinco saltos. Descalço, atravessava o bairro, desaparecendo junto com a mancha da passarada. O sol findava e o menino sem regressar. (...)” (CHR, p.64)

Tiago partilha com o passarinho a crença numa realidade outra, que os colonos não compreendem nem aceitam:

“- Foste a casa dele? Mas esse vagabundo tem casa?”

A residência dele era um embondeiro, o vago buraco do tronco. Tiago contava: aquela era uma árvore muito sagrada, Deus a plantara de cabeça para baixo.

- *Vejam só o que o preto anda a meter na cabeça desta criança.*

O pai se dirigia à esposa, encomendando-lhe as culpas. O menino prosseguia: é verdade, mãe. Aquela árvore é capaz de grandes tristezas. Os mais velhos dizem que o embondeiro, em desespero, se suicida por via das chamas. Sem ninguém pôr fogo. É verdade, mãe.” (CHR, pp.64-65)

A criança faz-se eco de uma cosmovisão, veiculada pelos mais velhos, que tudo reveste com a aura do sagrado. A árvore, “símbolo da vida, em perpétua evolução, em ascensão para o céu, (...) evoca todo o simbolismo da verticalidade”<sup>102</sup>, ao mesmo tempo que estabelece a ligação entre os três níveis do cosmos: o subterrâneo, a superfície da terra e as alturas. Fruto da acção de Deus, ela é a morada sagrada dos antepassados, fonte da vida em permanente regeneração<sup>103</sup>. Se o passarinho nela habita, é porque, também ele,

---

<sup>102</sup> CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Teorema, 1994, p.89.

<sup>103</sup> “Este é um dos temas simbólicos mais ricos e mais difundidos, (...). Mircea Eliade distingue sete interpretações principais (...) que se articulam todas em torno da mesma ideia de Cosmos vivo em perpétua regeneração.

(...)

Símbolo da vida, em perpétua evolução, em ascensão para o céu, a árvore evoca todo o simbolismo da verticalidade: (...). Por outro lado, serve também para simbolizar o carácter cíclico da evolução cósmica: morte e regeneração; as frondosas, sobretudo, evocam um ciclo, pois despojam-se e cobrem-se todos os anos de folhas.

A árvore põe também em comunicação os três níveis do cosmos: o subterrâneo, com as suas raízes abrindo caminho nas profundezas onde penetram; a superfície da terra, com o tronco e os primeiros ramos; as alturas, com os seus ramos superiores e o seu ponto mais alto, atraídos pela luz do céu. (...) Reúne todos os

participa desse mundo sagrado, o que vem reforçar a aura de excepcionalidade de que fora revestido logo desde o início do conto.

Mas esta árvore, para além de ser uma obra de Deus, é também muito especial porque, por um lado, foi plantada de cabeça para baixo, como se a seiva da vida que a mantém de pé viesse do céu e não da terra; por outro lado, esta árvore é animizada, capaz que é de grandes tristezas e de se imolar pelo fogo, indício, aliás, do final do conto.

Mas para os colonos, esta “verdade” que passarinho e Tiago partilham não passa de um disparate. Os dois mundos que se confrontam no texto vivem de costas voltadas, num clima de total incompreensão e desconfiança:

“Aquele música se estranhava nos moradores, mostrando que aquele bairro não pertencia àquela terra. Afinal, os pássaros desautenticavam os residentes, estrangeirando-lhes?” (CHR, p.66)

O canto dos pássaros e a presença do passarinho lembravam aos colonos a sua condição de estrangeiros naquela terra, provocando um desconforto, ampliado pelo desafio que constituía a sua presença no bairro dos brancos, prenúncio de uma nova ordem, que chegaria um dia com a independência. Perante tamanha ameaça, as crianças foram proibidas de sair à rua e de contactar com o passarinho.

Aparentemente, a ordem havia sido restabelecida. Mas só aparentemente, porque, um dia “surgiram as ocorrências”. As casas e os móveis ganhavam vida própria<sup>104</sup> e os

---

elementos: a água circula com a sua seiva, a terra integra-se no seu corpo através das raízes, o ar alimenta as suas folhas, o fogo brota quando esfregamos dois paus.

(...)

Pelo facto de as suas raízes mergulharem no solo e os seus ramos se elevarem para o céu, a árvore é universalmente considerada como um símbolo das relações que se estabelecem entre a terra e o céu.” (CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Teorema, 1994, pp.88-89.)

“In many traditions, a tree was the link between heaven and earth – the means by which people kept in touch with the Supreme Being in the heavens. (...)

For people of many cultures, certain trees are sacred. These trees are treated with respect, and offerings are made to them. The silk-cotton tree is sacred to the Ngombe of Democratic Republic of the Congo. They call the tree Libaka (“union”); it is a symbol of the unity of the seen – the living community – and the unseen – the ancestors who have died. Whenever a new village was built, it was not considered a village until the chief planted a silk-cotton tree in front of his house. (...)

In the tradition of the Ambunfo of Angola, every individual is born with a “life tree”, or *kilembe*. The growth and fate of the *kilembe* reflects the person’s life. When the person dies, the *kilembe* also dies.” (LYNCH, Patricia Ann. *African Mythology A to Z*. New York: Facts On Life, 2004, p.112.)

<sup>104</sup> Também no conto “O apocalipse privado do tio Geguê”, a bota que havia desencadeado a acção ganha vida e começa a rodopiar violentamente quando atirada para longe pelo tio Geguê. Imediatamente, o

pássaros surgiam nos locais mais insuspeitos, sujando com os seus dejectos os símbolos do poder.

Perante tão estranhos acontecimentos, os colonos não hesitam em responsabilizar o passarinho. Percebendo que a vida do vendedor de pássaros está em perigo, Tiago corre ao seu encontro para o avisar, mas o passarinho não foge. Pelo contrário, deixa-se ficar junto à sua casa-árvore e narra a Tiago a lenda do embondeiro, a árvore sagrada em cujas flores<sup>105</sup> habitam os espíritos. Quem desrespeitasse aquela morada sagrada seria punido para sempre, numa alusão premonitória a um futuro em que os colonos (e não só...) seriam castigados pelo seu desrespeito pela dimensão sagrada da terra moçambicana.

O passarinho é brutalmente agredido pelos colonos, que o levam preso. Perante tamanha violência, Tiago hesita até que um novo acontecimento o leva a procurar o passarinho:

“Então, foi então: as flores do embondeiro tombaram, pareciam astros de feltro. No chão, suas brancas pétalas, uma a uma, se avermelharam.” (*CHR*, p.69)

A natureza reage, através de uma metamorfose, à maldade dos homens, que desrespeitaram aquele lugar sagrado, enchendo-o de violência. Na passagem da cor branca, símbolo da pureza e do início da vida, para o vermelho<sup>106</sup>, frequentemente associado com

---

sobrinho vê neste acontecimento sobrenatural uma manifestação de desagrado dos espíritos da guerra. (*CHR*, p. 31.)

<sup>105</sup> “Apesar de cada flor ter, pelo menos secundariamente, um símbolo próprio, a flor, em geral, não deixa de ser um símbolo do princípio passivo. O cálice da flor é, tal como a taça, o receptáculo da Actividade celeste, entre cujos símbolos devemos citar a chuva e o orvalho. Além disso, o desenvolvimento da flor a partir da terra e da água (...) simboliza o da manifestação a partir desta mesma substância passiva.

(...)

Com efeito, a flor apresenta-se muitas vezes como uma figura-arquétipo da alma, como um centro espiritual. O seu significado concretiza-se, então, de acordo com a sua cor, que revela a orientação das tendências psíquicas: o amarelo possui um simbolismo solar, o vermelho, um simbolismo sanguíneo, e o azul, um simbolismo de irrealidade sonhadora. Mas os matizes de psiquismo diversificam-se até ao infinito.” (CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Teorema, 1994, pp.329-330.)

<sup>106</sup> “Na África negra, a cor é um símbolo igualmente religioso, carregado de sentido e de força. As diferentes cores são outros tantos meios de aceder ao conhecimento do outro e de agir sobre ele. Elas investem-se de valor mágico: o branco é a cor dos mortos. O seu significado ritual vai ainda mais longe: cor dos mortos, serve para afastar a morte. Atribui-se-lhe um poder curativo imenso. Muitas vezes, nos rituais de iniciação, o branco é a cor da primeira fase, a da luta contra a morte... (...) O vermelho é a cor do sangue, cor da vida... Jovens mães, jovens iniciados, homens maduros nos ritos sazonais, todos se vestem de vermelho cobertos de Nkula e brilhantes de unguentos. (...)” (CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Teorema, 1994, p.222.)

“É, portanto, normal que, na coloração dos pontos cardeais, a maior parte dos povos tenha feito do branco a cor do Este e do Oeste, isto é, dos dois pontos extremos e misteriosos onde o Sol astro do

o sangue, a guerra e a morte, encontramos uma metáfora para a violência do regime colonial, que se impõe pela força, além de um indício para a tragédia e a morte que se aproximam.

E as pétalas das flores do embondeiro irão sofrer uma nova metamorfose, agora em sentido oposto, quando o passarinho, milagrosamente, se liberta da prisão:

“Chegou à residência do passarinho, olhou o chão coberto de pétalas. Já vermelhas não estavam, regressadas ao branco originário.” (*CHR*, p.70)

Mais uma vez, a natureza se solidariza com os acontecimentos: recuperada a liberdade pelo passarinho, as pétalas voltam a pintar-se de branco, já que a harmonia havia sido restaurada.

O embondeiro torna-se a última morada de Tiago (“Decidiu voltar à árvore. Outro paradeiro para ele já não existia. Nem rua nem casa: só o ventre do embondeiro.” (*CHR*, p.70)), que, tal como o passarinho, passa a partilhar a morada dos espíritos, entrando definitivamente no seu mundo. Ali, o menino encontra o refúgio, espécie de ventre a que regressa para a morte que precede o renascimento; encontra também o espaço ancestral, de

---

pensamento diurno nasce e morre todos os dias. Nestes dois casos, o branco é um **valor limite**, (...). É uma cor de **passagem**, no mesmo sentido em que se fala de ritos de passagem; e é, justamente, a cor privilegiada destes ritos, com os quais se operam as mutações do ser, segundo o esquema clássico de qualquer iniciação: morte e renascimento. O branco do Oeste é o branco mate da morte, que absorve o ser e o introduz no mundo lunar, frio e feminino; conduz à ausência, ao vazio noturno, ao desaparecimento da consciência e das cores diurnas.

O branco do Este é o do retorno: é o branco da alvorada, de quando a abóbada celeste reaparece, vazia de cores ainda, mas rica do potencial de manifestação, de que o microcosmo e o macrocosmo se *recarregam*, (...).

(...)

Encontra-se também entre os Sufistas a relação simbólica entre o branco e o vermelho. O branco é a cor essencial da Sabedoria, vinda das origens e vocação do futuro do homem; o vermelho é a cor do ser misturado com as obscuridades do mundo prisioneiro dos seus entraves; (...).” (CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Teorema, 1994, pp.128-130.)

“Universalmente considerado como o símbolo fundamental do princípio de vida, com a sua força, o seu poder e o seu brilho, o vermelho, cor de fogo e de sangue, possui, entretanto, a mesma ambivalência simbólica destes últimos, sem dúvida, visualmente falando, conforme seja claro ou escuro. O vermelho claro, brilhante, centrífugo, é diurno, masculino, tónico, incitando à acção, lançando como um sol o seu brilhante sobre todas as coisas com um imenso e irredutível poder (KANC). O vermelho escuro, pelo contrário, é noturno, feminino, secreto e, no limite, centrípeto; ele representa não a expressão, mas o mistério da vida. (...)

Iniciático, este vermelho escuro e centrípeto reveste-se assim de um significado funerário: *A cor púrpura, segundo Artemidorus, tem relação com a morte* (...). Pois esta é, com efeito, a ambivalência deste vermelho de sangue profundo: escondido, ele é condição da vida. Espalhado, significa a morte. (...)” (CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Teorema, 1994, pp.686-687.)



todos os começos, da pureza e da perfeição, da intimidade dos homens com os deuses, da comunhão com a natureza. E nesse refúgio, nessa árvore-ventre, o menino sonha, embalado pelo som da gaita:

“As tochas se chegaram ao tronco, o fogo namorou as velhas cascas. Dentro, o menino desatara um sonho: seus cabelos se figuravam pequenitas folhas, pernas e braços se madeiravam. Os dedos, lenhosos, minhocavam a terra. O menino transitava de reino: arvorejado, em estado de consentida impossibilidade. E do sonâmbulo embondeiro subiam as mãos do passarinho. Tocavam as flores, as corolas se envolvucravam: nasciam espantosos pássaros e soltavam-se, petalados, sobre a crista das chamas.” (*CHR*, pp.70-71)

No sonho, reino de todos os impossíveis, o menino metamorfoseia-se em árvore, último passo na fusão total com o mundo dos espíritos, de onde, afinal, ele e o passarinho provinham. Transformado em embondeiro, ele participa agora também do sagrado, do mundo onde todos os recomeços são possíveis e portanto a morte não existe. Na metamorfose final das pétalas em “espantosos pássaros” nasce a libertação definitiva: os espíritos libertam-se finalmente da maldade dos homens e renascem do poder purificador do fogo<sup>107</sup>. A morte surge, assim, metaforizada, como já havia sucedido em “O dia em que explodiu Mabata-bata”, momento de renascimento a que tanto Azarias como Tiago se entregam:

“As chamas? De onde chegaram elas, excedendo a lonjura do sonho? Foi quando Tiago sentiu a ferida das labaredas, a sedução da cinza. Então o menino, aprendiz da seiva, se emigrou inteiro para as suas recentes raízes.” (*CHR*, p.71)

---

<sup>107</sup> “O símbolo do fogo purificador e regenerador desenvolve-se desde o Ocidente ao Japão. (...)

Os inumeráveis ritos de purificação pelo fogo, geralmente ritos de passagem, são característicos de culturas agrárias. Simbolizam, de facto, os incêndios dos campos que se adornam, depois, com um manto verde de natureza viva (GUES).

(...)

Por isso, a purificação pelo fogo é complementar da purificação pela água, no plano microcósmico (ritos iniciáticos) e no plano macrocósmico (mitos alternados de Dilúvios e de Grandes Secas ou Incêndios).” (CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Teorema, 1994, pp.331-332.)

O menino renasce sob uma outra forma, numa metamorfose que é já uma nova vida, livre da violência e dos condicionalismos que marcavam a realidade colonial. O sonho e o desejo de liberdade e de fantasia vencem, e o sacrifício de Tiago não é em vão. Tal como o haviam feito Azarias<sup>108</sup> e Ernesto Timba<sup>109</sup>, a criança oferece-se à morte para que esta sirva de novo princípio, de libertação das forças ancestrais dos espíritos, que assim salvem o Homem da sua condição.

O sonho sobrepõe-se à realidade, transfigurando-a, recobrindo-a de um sentido que a torna suportável: face à morte provocada pelo ódio e pelo racismo, a metamorfose sonhada do menino-árvore abre o caminho da esperança.

Aliás, significado semelhante assumem os acontecimentos maravilhosos em “O poente da bandeira”, da colectânea *Estórias Abensonhadas*<sup>110</sup>. Também neste conto, um menino “que tem intimidades com o mundo de lá” (EA, p.71) é vítima da violência discricionária já não do poder colonial, mas do novo poder instalado no pós-independência. Símbolo de todos aqueles que são marginalizados e fracos, mas que insistem em sonhar, nem que o sonho nasça do sangue, o menino é a própria nação moçambicana, que teve que passar por um processo violento, para atingir a independência, para acalantar a esperança de um futuro diferente:

“Para sonhar o menino tinha que sangrar. A avó lhe cedia o jeito, habituada à lâmina como outras mães se acostumam ao pente. O sangue espontava e o mundo presenciava o futuro, tivesse a barriga prenhe do tempo encostada em seu ouvido.”  
(EA, pp.71-72)

---

<sup>108</sup> Azarias sacrifica-se pela avó, de quem gostava pela sua bondade, e do tio, a quem perdoa, entregando-se nos braços do pássaro de fogo:

“- Vens pousar a avó, coitada, tão boa? Ou preferes no tio, afinal das contas, arrependido e prometente como o pai verdadeiro que morreu-me?”

E antes que a ave do fogo se decidisse Azarias correu e abraçou-a na viagem da sua chama.” (“O dia em que morreu Mabata-bata”, VA, p.54.)

<sup>109</sup> Em face da destruição dos pássaros que acreditava serem enviados dos céus, Ernesto, temendo que a ira divina recaísse sobre a população da aldeia, oferece-se em sacrifício:

“Porquê? Porquê magoaram os pássaros, tão bonitos que eram? E, ali, entre cinza e fumo, explicou-se a Deus:

- Vais zangar, eu sei. Vais castigar os teus filhos. Mas olha: estou pedir desculpa. Faz morrer a mim sozinho, eu. Deixa os outros no sofrimento que já estão sofrer. Mesmo podes esquecer a chuva, podes deixar a poeira encostada no chão, mas faz favor, não castigues os homens desta terra.

No dia seguinte, encontraram Ernesto, abraçado à corrente do rio, arrefecido pelo cacimbo da madrugada.” (“Os pássaros de Deus”, VA, p.63)

<sup>110</sup> COUTO, Mia. *Estórias Abensonhadas*. Lisboa: Caminho, 1994 (6ª. Edição).

Do sofrimento nasce, assim, um processo de regeneração que lhe dá sentido e que revela o caminho árduo de uma nação que, no tempo dos seus começos, se vai formando e vai contornando os obstáculos-pedras que encontra no caminho.

Mas esta aurora da nação parece só ser entendida pela avó do menino, representante de uma cultura tradicional que concebe o mundo no limiar do sonho e da fantasia (“Ditos da velha, quem se fia?” (EA, p.72))<sup>111</sup>. Os tempos são de violência e autoritarismo, personificados por um soldado que agride brutalmente o menino quando este contempla a bandeira<sup>112</sup>, metonímia de uma nação que logo na aurora da sua vida mostra sinais evidentes de degradação e de decadência:

“Seu rosto se ergue para olhar a bandeira. O pano dança dentro do céu, como luz que se enrug. Um velho coqueiro sem copa serve de mastro. As cores do pano estão tão rasgadas que nada nele arco-írisca.” (EA, p.72)

Apropriada pelo poder, a bandeira-nação deixa de ser o lugar do sonho e da utopia, para se transformar numa fonte de opressão e violência sobre os mais fracos e indefesos. Por isso o menino, num estado de semi-inconsciência devido à agressão de que fora alvo, sonha com a utopia, com um caminho livre de obstáculos, em que as bandeiras não seriam necessárias. Mas este sonho de uma nação fraterna e sem fronteiras esfuma-se à medida que a violência aumenta de tom e o menino sucumbe. Com ele morre a utopia, e a morte

---

<sup>111</sup> Nas narrativas de Mia Couto, velhos e crianças estabelecem uma relação de grande proximidade e solidariedade, já que partilham uma visão singular do real, atribuindo-lhe dimensões inesperadas. Os velhos, depositários da sabedoria e da memória da comunidade, meditam sobre questões que se prendem com a condição humana e o universo, transmitem o conhecimento e os valores da tradição. As crianças, ávidas aprendizes, adquirem esse conhecimento, que mesclam com os novos valores e saberes, construindo um futuro que nasce precisamente do cruzamento harmonioso da tradição com a modernidade.

A propósito da importância das relações entre avós e netos nas comunidades tradicionais africanas, afirmam Louis-Vincent Thomas e René Luneau: “Citons tout spécialement les rapports avec les grands-parents faits de «connivence», «d’alliance tacite», de «libre parler», de «propension à la plaisanterie»; c’est auprès de ses grands-parents que l’enfant rencontre refuge, tendresse, indulgence, sécurité, liberté. Le rapprochement petit-fils/grand-père reste fréquent en Afrique (il rappelle le parallélisme bébé cosmique-ancêtre): (...).” (THOMAS, Louis-Vincent et LUNEAU, René. *La Terre Africaine et ses Religions*. Paris: L’Harmattan, 2004, p.44.)

<sup>112</sup> “Símbolo de protecção, concedida ou implorada. O portador de uma bandeira ou de um estandarte ergue-a acima da sua cabeça. Lança, de certa forma, um apelo ao céu, cria um elo entre o alto e o baixo, o celeste e o terrestre. (...)”

Este símbolo de protecção acrescenta-se ao valor do signo distintivo: bandeira de um senhor, de um general, de um chefe de Estado, de um santo, de uma congregação, de uma corporação, de uma pátria, etc. A bandeira põe sob protecção a pessoa, moral ou física, de quem ela é a insígnia.” (CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Teorema, 1994, p.113.)

assume assim uma dimensão simultaneamente literal e alegórica: a morte física do menino é também a morte da nação ainda criança, o fim da esperança, do sonho, da inocência.

E é no quadro deste real marcado pela violência, pelo sofrimento e pela morte que, subitamente, “sucede coisa que nem nunca nem jamais”, isto é, se instala o maravilhoso, que o vai transfigurar.

“(…) a bandeira, em inesperado impulso, se ergue em ave, nuamente atravessando nuvens. Fluvial, o pano migra para outros céus. No momento, se vê o quanto as bandeiras roubam aos azuis celestiais.” (EA, p.73)

Na metamorfose da bandeira em ave, encontramos a metáfora<sup>113</sup> para a libertação da nação de todas as forças que a oprimiam, busca dos outros céus e caminhos que o menino adivinhara. Afinal, as bandeiras, símbolos que são do poder, só roubam o sonho e a utopia...

Mas a morte do menino desencadeou outros acontecimentos extraordinários:

“Mas o espanto apenas se estreou, aquilo era apenas o presságio. Porque, no seque instante, a palmeira se despenha das suas alturas fulminando o soldado, em clarão de rasgar o mundo em dois. Sobem confusas poeiras, mas depois a palmeira se esclarece, tombada em assombro, junto aos corpos.” (EA, p.72)

Como interpretar tais ocorrências? As opiniões dividem-se, e o narrador, ainda que sem tomar partido, revela-nos as duas versões: para uns, a árvore já estava morta e o facto de ter caído naquele instante fora uma mera coincidência. Mas para a avó aquele acontecimento tinha outro significado: a brutalidade exercida sobre a criança não ficara

---

<sup>113</sup> Gilberto Matusse chama a atenção para aquilo a que ele apelida de uma tendência dos ficcionistas moçambicanos para a sobreposição do sentido literal e do sentido alegórico, que co-ocorrem no texto, gerando uma multiplicidade de sentidos: “(...) o fenómeno sobrenatural é uma presença «objectiva» na diegese, é um elemento do mundo possível”, isto é, constitui-se um elemento importante e com consequências directas no desenvolvimento da acção (por exemplo, o surgimento do pássaro ao pescador Ernesto Timba em “Os pássaros de Deus” condiciona toda a sua acção). Por outro lado, e simultaneamente, ele impõe-se “como referência mediatizada a elementos do mundo empírico, mercê da sua relação metafórica ou metonímica com esses elementos” (em *Terra Sonâmbula*, como veremos mais tarde, o regresso ao mundo dos vivos do fantasma de Romão Pinto, que evidencia, apesar de morto, todos os tiques do velho colonizador, pode ser lido de forma alegórica como a sombra do colonialismo que continua a pairar sobre Moçambique, agora com a conivência do poder instituído). (MATUSSE, Gilberto. *A Construção da Imagem de Moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*. Maputo: Livraria Universitária – Universidade Eduardo Mondlane, 1998, pp.166-167.)

impune e a natureza castigara violentamente aqueles que, possuindo o poder, dele se servem para oprimir uma nação ainda em estado de infância.

“A crença estava com a avó, sua outra versão: o tronco se desmanchara, líquido, devido à morte daquela criança. Vingança contra as injustiças praticadas contra a vida.” (EA, p.73.)

Aliás, em Mia Couto, o maravilhoso encontra-se frequentemente ligado a um acontecimento que perturba a harmonia e o equilíbrio da vida de um indivíduo ou de toda a comunidade.

“Estas conexões obscuras, a que Todorov dá o nome de *pandeterminismo*, revelam-nos a existência de nexos onde o pensamento racionalista os ignora. Diz Todorov que aquilo que o pensamento comum entende como acaso, como sorte ou azar, pode ser visto como a manifestação de uma causalidade generalizada, mesmo que ela seja de ordem sobrenatural, como acontece no caso do sobrenatural e do maravilhoso. Ora, esta causalidade, nos ficcionistas moçambicanos, (...), está ligada ao sistema de proibições e obrigações que regem o código de conduta dos homens, cujos guardiões são os espíritos dos antepassados, que devem ser respeitados e temidos exactamente porque são providos de poderes ilimitados. A ocorrência de fenómenos estranhos (...) obedece a essa lógica em que os espíritos podem punir, advertir ou, simplesmente, dar indicações, perante acontecimentos ou comportamentos que estão além do que é normal.”<sup>114</sup>

Os acontecimentos ganham, assim, uma dimensão alegórica, que ultrapassa a realidade, instalando-se no domínio do simbólico e do transcendente. Se é verdade que, “de se acreditar estavam apenas aquelas duas mortes”, como nos diz o narrador, não é menos verdade que ainda hoje se escuta o murmúrio das folhas da palmeira, apesar de ela já lá não estar, lembrança permanente do mal, mas também uma espécie de protectora que vela pelo menino-nação, protegendo-o do sol, isto é, da vida e sua dureza.

Cruzam-se, então, em mais um conto, várias vozes que interpretam os acontecimentos segundo diferentes sistemas de valores, lançando a ambiguidade e a

---

<sup>114</sup> MATUSSE, Gilberto. *A Construção da Moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*. Maputo: Livraria Universitária – Universidade Eduardo Mondlane, 1998, p.174.

dúvida, potenciadas pela atitude de um narrador equidistante em relação às várias versões que narra. Afinal, a sua missão não é descobrir a verdade, mas tão-só fazer-se eco de uma realidade multifacetada e complexa em que várias verdades convivem sem se auto-excluir.

A problemática da ambiguidade na interpretação do maravilhoso torna-se ainda mais evidente quando este surge, como é frequente em Mia Couto, num contexto de sonho, ou melhor, de indistinção entre sonho e realidade, que tolda e condiciona a percepção dos acontecimentos. É o que ocorre no conto “Mulher de mim”, em que toda a acção é marcada pela luta, no interior do narrador, entre uma interpretação racional do que lhe está a acontecer e uma outra, sobrenatural, que acaba por prevalecer.

Numa noite de insónias, o narrador tem a impressão de ver entrar no seu quarto uma mulher misteriosa, que o tenta seduzir. A atitude do narrador é pautada pela desconfiança, pela dúvida quanto à qualidade daquele ser, que lhe sugere uma ameaça vinda de outro mundo, para o pôr à prova:

“(…) Mas, nos avanços, me tremurei. Vozes ocultas me seguravam: não, eu não podia ceder.

Mas a estranha me atentava, descendo do meu decote. Seu peito me espreitava, subornando meus intentos. As lendas antigas me avisavam: virá uma que acenderá a lua. Se resistires, merecerás o nome da gente guerreira, o povo de quem descendes.” (*CHR*, p.124)

O narrador resiste, rumo à razão, mas simultaneamente é arrastado para fora de si, para o tempo da infância, o tempo antes do tempo, idade das “primitivas dormências”. E adormece. Quando acorda, recorda um sonho, afinal revelação das verdades, porque no domínio do sonho se transporta o homem para espaços e tempos distantes, em que todos os seres se encontram em comunhão.

“Então, me recordei do antecedente sonho, sabendo da verdade que só ela em delírio se revela. Afinal: os mortos, os vivos e os seres que ainda esperam por nascer formam uma única tela. A fronteira entre seus territórios se resume frágil, movente. Nos sonhos, todos nos encontramos num mesmo recinto, ali onde o tempo se despromove à omniausência. Nossos sonhos são senão visitas a essas

vidas outras, passadas e futuras, conversa com nasciturnos e falecidos, na irrazoável língua que nos é comum.” (*CHR*, p.125)

O sonho revela-se, assim, a chave para a descodificação dos estranhos acontecimentos vividos pelo narrador<sup>115</sup> e é com base nesse sonho que ele interpreta a presença da misteriosa mulher e que age:

“Espreitei pela janela, vi a mulher chegando. Veio-me ao pensamento a suspeita, certa, que ela não era mais que um desses seres vindouros, enviado para me retirar do reino dos viventes. Sua tentação era essa: levar-me ao exílio do mundo, emigrar-me para outra existência. Em troca eu lhe daria a carícia, em matéria de corpo, isso que apenas os viventes logram possuir.” (*CHR*, p.127)

Mas a mulher surpreende-o. Afinal, ela não era um desses seres vindouros que o narrador vira no seu sonho: era, sim, a sua dimensão feminina, aquela que lhe permite ser uno e total, ser lunar e completo<sup>116</sup>. E é pelo sonho, mais uma vez, que a fusão entre masculino e feminino se dá:

“Fechei os olhos, em vagaroso apagar de mim. E assim deitado, todo eu, escutei meus passos que se afastavam. Não seguiam em solitária marcha mas junto de outros de feminino deslize, fossem horas que, nessa noite, me percorreram como insones ponteiros.” (*CHR*, p.128)

---

<sup>115</sup> Igual função desempenha o sonho em “O apocalipse privado do tio Geguê” (*CHR*, pp.31-32), em que a mãe do narrador lhe surge num sonho, advertindo-o para as consequências nefastas da maldade, prenúncio das actividades violentas em que o narrador e o seu tio se iriam envolver; e assim acontece igualmente em “O cego Estrelinho” (*EA*, pp.31-32) em que o sonho com a garça branca, sonhado tanto por Estrelinho como por Infelizmina, anuncia a morte de Gigito.

<sup>116</sup> Concretiza-se, assim, a mensagem veiculada pelo provérbio macua que serve de epígrafe ao conto - “O homem é o machado; a mulher é a enxada.” (*CHR*, p.121) -, revelador das duas faces da condição humana, a masculina e a feminina, a destruidora e a construtora, a força e a emoção. No homem-machado, que se mete à selva e derruba as árvores onde fará o seu campo de cultivo, e na mulher-enxada, que amanha a terra, semeando e fazendo crescer os alimentos, encontramos os dois símbolos que caracterizam as potencialidades do trabalho no homem e na mulher, num processo de complementaridade que traz à vida familiar e da comunidade a prosperidade. (Vide MATOS, Alexandre Valente de. *Provérbios Macuas*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical/ Junta de Investigações Científicas do Ultramar. 1982, p.205.)

O sonho, aliás, encontra-se no âmago dos contos que compõem a colectânea *Estórias Abensonhadas*, assumindo um papel preponderante no contexto histórico e político do Moçambique pós-guerra:

“Depois da guerra, pensava eu, restavam apenas cinzas, destroços sem íntimo. Tudo pesando, definitivo e sem reparo.

Hoje sei que não é verdade. Onde restou o homem sobreviveu semente, sonho a engravidar o tempo. Esse sonho se ocultou no mais inacessível de nós, lá onde a violência não podia golpear, lá onde a barbárie não tinha acesso.”<sup>117</sup>

O sonho constitui-se, assim, o último reduto onde o Homem encontra a humanidade e a esperança, negadas por um real feito de violência e miséria. Ele é o princípio de tudo, essência dos homens que, através da fantasia, se mantêm intocados. Por isso, no seio da destruição e do desequilíbrio, há sempre a possibilidade de um recomeço, já que a terra guardou intactas as vozes que se exprimem pelo sonho. Os vinte e seis contos que compõem *Estórias Abensonhadas* são a expressão dessas vozes que renascem num outro mundo, lunar, nocturno, e que revelam esse desejo, afinal tão humano, de uma fantasia que resgata os homens e lhes dá esperança. Eles falam-nos do território do sonho, desse outro mundo em que nos refazemos pelo fingimento e pela invenção:

“Estas estórias falam desse território onde nos vamos refazendo e vamos molhando de esperança o rosto da chuva, água abensonhada. Desse território onde todo homem é igual, assim: fingindo que está, sonhando que vai, inventando que volta.”<sup>118</sup>

Nascidas do sonho e da fantasia, não surpreende que estas estórias sejam marcadas pelo maravilhoso, como acontece logo com o conto “Nas águas do tempo”, belíssimo retrato, na primeira pessoa, do processo de aprendizagem levado a cabo pelo narrador, com a ajuda do seu avô, da importância de um mundo que não percebemos pelos sentidos, mas que existe:

---

<sup>117</sup> COUTO, Mia. *Estórias Abensonhadas*. Lisboa: Caminho, 1994 (6ª. Edição), p.7.

<sup>118</sup> COUTO, Mia. *Estórias Abensonhadas*. Lisboa: Caminho, 1994 (6ª. Edição), p.7.



“Nessa noite, ele me explicou suas escondidas razões. Meus ouvidos se arregalavam para lhe decifrar a voz rouca. Nem tudo entendi. No mais ou menos, ele falou assim: *nós temos olhos que se abrem para dentro, esses que usamos para ver os sonhos. O que acontece, meu filho, é que quase todos estão cegos, deixaram de ver esses outros que nos visitam. Os outros? Sim, esses que nos acenam da outra margem. E assim lhes causamos uma total tristeza. Eu levo-lhe lá nos pântanos para que você aprenda a ver. Não posso ser o último a ser visitado pelos panos.*” (EA, p.16)

Este Avô, símbolo de um mundo em vias de extinção em que ainda se vive “em flagrante infância”<sup>119</sup>, vai revelar ao seu neto esses seres que acenam do outro lado do rio-tempo<sup>120</sup>, espaço maravilhoso (“Tudo o que ali se exibia, afinal, se inventava de existir.” (EA, p.14)), pleno de interdições e segredos onde “se perdia a fronteira entre água e terra”, porque local sagrado, do princípio dos tempos e do Homem.

“De repente, meu avô se erguia no concho. Com o balanço quase o barco nos deitava fora. O velho, excitado, acenava. Tirava seu pano vermelho e agitava-o com decisão. A quem acenava ele? Talvez era a ninguém. Nunca, nem por instante, vislumbrei por ali alma deste ou de outro mundo. Mas o avô acenava seu pano.

- *Você não vê lá, na margem? Por detrás do cacimbo?* Eu não via. Mas ele insistia, desabotoando os nervos.

- *Não é lá. É láááá. Não vê o pano branco a dançar-se?*

---

<sup>119</sup> Para o neto, o avô era o homem mais antigo do mundo, ser que se confunde com as origens do tempo e da vida.

<sup>120</sup> “Supõe-se que certas lagoas e rios são habitados por espíritos. (...) Aqueles espíritos são *svikwembu*, os espíritos dos antepassados dos possuidores do país, a quem só os seus descendentes estão autorizados a oferecer uma propiciação. (...) estes espíritos das lagoas e dos rios não são mais que espíritos dos antepassados mortos.” (JUNOD, Henri. *Usos e Costumes dos Bantu*. Tomo 2. Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique, 1996, pp.273-274.)

“O simbolismo do rio, do fluir das suas águas, é ao mesmo tempo o da possibilidade universal e o da fluidez das formas (F. Schuon), o da fertilidade, da morte e da renovação. A corrente é a da vida e da morte. Num rio, pode-se considerar quer a descida da corrente para o oceano, quer a subida da corrente, quer a travessia de um lado para o outro. A descida para o oceano é a reunião das águas, o regresso à indiferenciação, o acesso ao Nirvana; a subida é evidentemente o regresso à Fonte divina, ao Princípio; a travessia é a dum obstáculo que separa dois domínios, dois estados: o mundo fenomenal e o estado incondicionado, o mundo dos sentidos e o estado de não-vinculação. (...)”

Descendo as montanhas, insinuando-se através dos vales, perdendo-se nos lagos ou nos mares, o rio simboliza a existência humana e o seu curso com a sucessão dos desejos, dos sentimentos, das intenções, e a variedade dos seus desvios.” (CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Teorema, 1994, pp.569-570.)

Para mim havia era a incompleta neblina e os receáveis aléns, onde o horizonte se perde.” (EA, p.14)

Mas o neto, cego como os demais, nada vê e instala-se entre os dois o silêncio da incompreensão. Dentro daquele pequeno barco encontram-se dois mundos: um que vê vultos do outro lado do rio; outro que apenas vê nevoeiro e interpreta esses vultos como possíveis ilusões de óptica.

Com o tempo, no entanto, o narrador irá aprender a compreender esse mundo que é o do avô, em que acontece “o espantável”, fruto da acção de forças invisíveis que nos salvam ou nos condenam. O avô é o último a ver esse mundo e só pela aprendizagem, feita oralmente, de geração em geração, esta capacidade de ver para lá da realidade tangível pode continuar viva. E o auge da aprendizagem, em que avô e neto irão partilhar, finalmente, a mesma cosmovisão e o mesmo conhecimento, dá-se quando, retornados ao lago, o velho desaparece no pântano, isto é, entra ele mesmo nesse mundo alternativo, se transforma em sonho, tornando-se, ele também, um desses seres que nos observam e acenam da margem da fantasia e da morte. Finalmente, o neto percebe os seus ensinamentos e pela primeira vez partilha com o avô as visões do outro lado do rio:

“Foi então que deparei na margem, do outro lado do mundo, o pano branco. Pela primeira vez, eu coincidia com meu avô na visão do pano. Enquanto ainda me duvidava foi surgindo, mesmo ao lado da aparição, o aceno do pano vermelho do meu avô. Fiquei indeciso, barafundado. Então, lentamente, tirei a camisa e agitei-a nos ares. E vi: O vermelho do pano dele se branqueando, em desmaio de cor. Meus olhos se neblinaram até que se poentaram as visões.” (EA, p.17)

Toda a ambiguidade na interpretação dos acontecimentos desaparece, pois agora o narrador afirma ter visto o que afinal o avô sempre vira e ele não compreendera. O processo de aprendizagem está concluído e a visão tradicional vence.

“E eu acabava de descobrir em mim um rio que não haveria nunca de morrer. A esse rio volto agora a conduzir meu filho, lhe ensinando a vislumbrar os brancos panos da outra margem.” (EA, p.17)

Este é o rio da fantasia, onde os seres de outros tempos e espaços nos visitam. Mia Couto é, como Gígito em “O cego Estrelinho”, o guia que nos conta, a nós cegos para o invisível, o mundo de “fantasias e rendilhados” (EA, p.29) que torna a existência mais bela. Nas suas obras, “manuscritos da mentira”, encontramos nós esse mundo anterior à nossa própria existência. Através do sonho e da imaginação retorna o Homem ao espaço-tempo original, primordial, que se reactualiza e revive ciclicamente:

“Então, iniciou de descrever o mundo, indo além dos vários firmamentos. Aos poucos foi despontando um sorriso: a menina se sarava da alma. Estrelinho miraginava terras e territórios. Sim, a moça se concordava. Tinha sido em tais paisagens que ela dormira antes de ter nascido. Olhava para aquele homem e pensava: ele esteve em meus braços antes da minha actual vida.” (EA, p.33)

Nesse mundo alternativo, todas as coisas ganham uma dimensão sagrada, pois são obra de forças ocultas que dominam o mundo.

“Para Tia Tristereza a chuva não é assunto de clima mas recado dos espíritos<sup>121</sup>.”  
 (“Chuva: a abensonhada”, EA, p.59)

Instala-se, assim, entre personagens de diferentes gerações, um conflito entre duas culturas, duas formas de perceber a realidade: por um lado, uma concepção científica e

---

<sup>121</sup> “A ideia mais espalhada é a de que a chuva vem dos antepassados-deuses: *Svikwembu svinisa mpfula* - «Os espíritos dos antepassados fazem cair a chuva». Assim, se os aguaceiros primaveris não vêm regar a terra, a primeira ideia é a de ser necessário oferecer aos antepassados-deuses um sacrifício, sobretudo se a consulta dos ossículos revelar que é a cólera deles a causa da desgraça.” (JUNOD, Henri. *Usos e Costumes dos Bantu*. Tomo 2. Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique, 1996, p.266.)

Sobre os rituais realizados para chamar a chuva, vide JUNOD, Henri. *Usos e Costumes dos Bantu*. Tomo 2. Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique, 1996, pp.267 e segs.

“Quando chega a época das sementeiras e não vieram chuvas, nem se notam prenúncios delas, alguns chefes de povoação, à frente de toda a gente, dirigem-se ao túmulo de um dos antepassados e pedem chuva.” (DIAS, Jorge e DIAS, Margot. *Os Macondes de Moçambique – III. Vida Social e Ritual*. Lisboa: Junta de Investigação do Ultramar, 1970, 398.)

“A chuva é universalmente considerada como o símbolo das influências celestes recebidas pela terra. É um facto evidente que ela é o agente fecundador do solo, que dela obtém a fertilidade. Daí os inúmeros ritos agrários com vistas a chamar a chuva: (...)” (CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Teorema, 1994, p.192.)

“Rain, which is so essential to agriculture and therefore to survival, has a prominent place in African religion and mythology. When it rained, according to various tribes, God was weeping or God’s blessings were falling. Rain was viewed as a divine gift that fell on Earth. When it failed to rain, people wondered what they had done wrong and tried to find a way to set the matter right.” (LYNCH, Patricia Ann. *African Mythology A to Z*. New York: Facts On File, 2004, p.95.)

racional, corporizada pelo narrador; e, por outro, uma concepção animista que vê uma relação de causa-efeito entre os comportamentos dos homens e as acções dos deuses e dos antepassados (“Tristereza olha a encharcada paisagem e me mostra outros entendimentos meteorológicos que minha sabedoria não pode tocar.” (EA, p.60)). A chuva não é um mero fenómeno meteorológico; é, sim, uma consequência da vontade dos antepassados, aplacados na sua ira pelas orações e cerimónias que lhes foram dirigidas e ainda pelo fim da guerra, que traz de novo a harmonia:

“Enquanto alisa os lençóis, vai puxando outros assuntos. A idosa senhora não tem dúvida: a chuva está acontecer devido das rezas, cerimónias oferecidas aos antepassados. Em todo o Moçambique a guerra está a parar. Sim, agora já as chuvas podem recomeçar. Todos estes anos, os deuses nos castigaram com a seca. Os mortos, mesmo os mais veteranos, já se ressequiam lá nas profundezas. Tristereza vai escovando o casaco que eu nunca hei-de usar e profere suas certezas:

- *Nossa terra estava cheia de sangue. Hoje, está ser limpa, faz conta é essa roupa que lavei. (...).*<sup>122</sup>” (EA, p.60)

O sagrado substitui-se a uma visão profana da realidade e a chuva, que tanto aflige o narrador, temeroso das suas consequências nefastas, é vista como uma bênção, manifestação que é dos deuses que assim purificam a terra de toda a violência de que foi vítima. O momento histórico vivido por Moçambique – o final da guerra civil – surge-nos interpretado segundo outros parâmetros, que não os dos historiadores e políticos, ganhando uma dimensão transcendente:

“A Paz tem outros governos que não passam pela vontade dos políticos.” (EA, p.60)

Mas o sobrinho-narrador não entende este mundo e duvida da interpretação que a tia faz da realidade (“Mas dentro de mim persiste uma desconfiança: (...)” (p.60); “- *Sim, finjo acreditar.*” (p.61)). Ele é um ser dividido entre duas culturas que parecem irreconciliáveis, mas só na aparência, porque num impulso, o narrador pede à Tia

---

<sup>122</sup> “O país está novamente puro. A chuva pode cair!” (JUNOD, Henri. *Usos e Costumes dos Bantu*. Tomo 2. Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique, 1996, p.268.)

Tristezza o casaco garrido que ela tanto desejava ver-lhe vestido<sup>123</sup>, e saem ambos para um mundo que renasce sob a acção da água. As duas culturas fundem-se, olhando para o mundo com optimismo e alegria e vendo-o em estado de infância, isto é, pelos olhos da fantasia. Ao envergar o casaco, o narrador, tal como acontecera em “Nas águas do tempo”, aceita finalmente aquele mundo, que acaba por triunfar.

A problemática da crença é retomada em “Pranto de coqueiro”, mais um dos muitos contos de Mia Couto em que se cruza uma polifonia de vozes, reflexo da multiplicidade de culturas e nações que perfazem a nação moçambicana. O carácter excepcional dos acontecimentos é-nos revelado imediatamente no título, pela animização do coqueiro. No entanto, na primeira frase do texto, o narrador diz-nos que o evento que vai narrar fora objecto de uma notícia de jornal, “oficial e autenticado”, o que o reveste de uma aura de verdade<sup>124</sup>. O sobrenatural irrompe, assim, na realidade, “certificado e indiscutível”. No entanto, o narrador não presencia os acontecimentos, que chegam ao seu conhecimento pelas palavras de Suleimane Ibraímo, “fanático acrediteísta”<sup>125</sup>. O sentimento que o domina é a dúvida, homem de ciência que é, incapaz de considerar e compreender o que os sentidos não percebem:

“Eu desconfiava. A dúvida, sabemos, é a inveja de não nos suceder a nós as impossíveis surpresas.

- *Me desculpe, Sulemane: um coco que falava, chorava, sangrava?*

- *Eu bem sabia: você não ia acreditar.*

- *Não é não acreditar, mano. É duvidar.”* (EA, pp.89-90)

---

<sup>123</sup> O fato que a Tia Tristezza guarda para o sobrinho é um símbolo de uma cultura que reserva para os momentos de alegria e celebração as indumentárias mais reluzentes e festivas e funciona por oposição às “mangas e gangas” que o narrador enverga, indumentária indiferenciadora, reflexo de uma globalização de gostos, que não revela qualquer relação cultural.

<sup>124</sup> A mesma estratégia é usada pelo narrador nos dois contos seguintes. Em “No rio, além da curva”, o narrador começa por citar textualmente uma notícia de jornal, para depois nos dizer que vai narrar o que a notícia não contava, as várias versões que corriam sobre os acontecimentos, por muito irrazoáveis que possam parecer, pois para ele não há versões da história mais ou menos credíveis:

“O jornal não versou o restante sucedido, após o desfecho. Acrescento aqui as versões dos que testemunharam em imperfeito juízo, gente versada em nocturnas aparições. Felizmente, no actual mundo, não há fontes indignas de crédito.” (EA, p.97)

Em “O abraço da serpente”, o narrador transcreve a notícia que ouvira na rádio sobre o falecimento, em circunstâncias estranhas, de Acubar Aboobacar, para imediatamente dizer que vai narrar “a composta versão dos factos e personagens”, isto é, a versão popular, sempre mutável e fluida. (EA, p.105)

<sup>125</sup> Suleimane Ibraímo é uma personagem que encerra em si a ambiguidade e o hibridismo do Moçambique de hoje: se, por um lado, acredita nas crenças animistas que dizem que o coco sangra e chora por acção dos deuses, por outro, não põe de parte uma concepção científica, pois leva o coco consigo para ser analisado no Hospital da cidade, desconfiado de que o sangue que do coco brota possa veicular doenças (vide pp.92-93).

No entanto, ele mostra estar já habituado, nestas terras do Sul onde sempre tropeçam “a lógica e a estatística” (“O bebedor do tempo”, *EA*, p.155), a estas “inocorrências” que parecem diverti-lo, mas não convencê-lo. Por isso, tenta racionalizar os acontecimentos, apesar de, no final, já influenciado pelas vozes que o rodeiam, o narrador parecer entrar no clima de crença:

“Seria esse meninar de Suleimane, quase eu juro, mas me pareceu escutar um lamento vindo do coco, um chorar da terra, em mágoa de ser mulher.” (*EA*, p.93)

E este pranto que lhe parece ouvir, lágrimas de uma terra que se lamenta pelo desrespeito pela tradição, retoma as crenças animistas dos nativos, a explicação do ocorrido, de acordo com uma visão tradicional, sagrada do mundo, que impõe determinadas restrições que agora, num contexto de guerra, não eram mais respeitadas, sobretudo pelos de fora, que as desconhecem:

“- *A criança tem razão, me desculpe. Esses bolos foram feitos de coco verde, foram cozinhados com lenho.*

Só então entendo: ofenderam a tradição local que põe no sagrado o coco quando ainda verde. Interdito colher, interdito vender. O fruto não maduro, o *lenho* como é chamado, é para ser deixado na tranquila altura dos coqueiros. Mas agora, com a guerra, tinham vindo os de-fora, mais crentes em dinheiro do que no respeito dos mandamentos.” (*EA*, p.91)

A guerra provoca um desequilíbrio que suscita a animosidade e a ira dos deuses, que lançam sobre os homens castigos e maldições. Os acontecimentos recebem, assim, uma explicação que se funda numa concepção do mundo em que os comportamentos dos homens são sancionados pelos deuses e antepassados:

“Mas o sagrado tem seus métodos, as lendas se sabem defender. Variadas e terríveis maldições pesam sobre quem colhe ou vende o proibido fruto. Os que compram apanham a tabela. A casca sangrando, as vozes chorando, tudo isso são xicumbos, feitiços com que os antepassados castigam os vivos.” (*EA*, p.91)

A mulher, e todos os que a rodeiam (“À boa maneira do campo, todos se confirmam.” (EA, p.92)) contam, então, uma sucessão de eventos extraordinários associados à transacção e consumo do lenho, narrados com a naturalidade de quem os aceita e vê como manifestações de um mundo não observável pelos sentidos, mas que interfere no real empírico: o cesto de cocos que ficara agarrado à cabeça de quem o transportara; a produtividade hiperbólica de um coco “que nunca mais esgotava a polpa”, enchendo dezenas de panelas; a metamorfose das galinhas, alimentadas com o coco, em planta, não são, aos olhos dos populares, mais do que a prova cabal de que o mundo dos espíritos existe e se manifesta, um mundo com uma lógica muito própria, em que tudo é possível.

Este é o mundo lunar a que Mia Couto faz referência na epígrafe a *Contos do Nascer da Terra*<sup>126</sup>, que lança sobre o real um olhar outro, revelador da intimidade do Homem com as forças que o rodeiam e do qual emerge mais um conjunto de personagens que vivem no limiar da existência, revelando um olhar sobre o mundo marcado pelo maravilhoso, pelo sagrado e pelo encantamento.

É o que acontece no conto “O não desaparecimento de Maria Sombrinha”, estória insólita de uma menina que, de tão pequenina, se extingue aos olhos de todos, menos do seu pai, eterno sonhador. Na minúscula menina encontramos metaforizada a miséria e a subnutrição de que são vítimas as populações rurais, nomeadamente as crianças, o que nos enquadra imediatamente na realidade vivida em Moçambique. O próprio narrador, nos primeiros parágrafo do texto, estabelece o contexto de miséria em que se desenrola a acção, antecipando o destino de Maria Sombrinha no final da narrativa:

“Já muita coisa foi vista neste mundo. Mas nunca se encontrou nada mais triste que caixão pequenino. Pense-se, antemanualmente, que esta estória arrisca conter morte de criança. (...)”

Deu-se o caso numa família pobre, tão pobre que nem tinha doenças. Não sendo pois espantável que essa narração acabe em luto. (...)” (CNT, p.13)

---

<sup>126</sup> COUTO, Mia. *Contos do Nascer da Terra*. Lisboa: Caminho, 1997 (4ª. Edição).

No entanto, a morte de Maria Sombrinha, vista como inevitável no contexto que nos é retratado, vai ser interpretada por outros olhos, que não os do narrador, de uma forma distinta. Para o pai de Maria Sombrinha esta não morre, apenas diminui de tamanho até desaparecer aos olhos dos que a rodeiam, continuando, por isso, a existir aos olhos do seu pai, homem que via a vida e a realidade de forma muito particular, o que suscitava a animosidade e o desprezo da família. É que o mundo, adverte-nos o autor na epígrafe ao conto, pode ser visto de muitas perspectivas, o que abre imediatamente as portas para uma interpretação maravilhosa dos acontecimentos. O camaleão<sup>127</sup> nunca se vira para observar o que o rodeia. Inclina a cabeça e rola os olhos, que reviram em todos os sentidos. É, por isso, impossível determinar para onde está a olhar. O réptil simboliza, assim, a multiplicidade do olhar, a diversidade de um mundo feito de várias faces, o que estabelece

---

<sup>127</sup> “A tree-dwelling lizard with a prehensile tail, independently movable eyes, and the unusual ability to change the color and markings of its skin to blend in with its surroundings. This mysterious skill led people to attribute magical powers to the chameleon. The Mensa of Ethiopia believed that the chameleon had medicinal, or healing, properties. (...)”

Chameleons play a variety of roles in the mythology of different tribal groups. In Yao myth about the origin of humans, only animals lived on Earth until a chameleon found the first man and woman in its fish trap (...). Therefore, the Great God Mawu-Lisa sent a chameleon to Earth with the first humans to protect them.

Chameleons often appear in myths as messengers-intermediaries between the Supreme Being and other deities or humans on Earth. (...) In myths about the origin of death, a chameleon was frequently one of two messengers sent by the Creator to tell humans whether death would be temporary or permanent. In these myths, the chameleon carried the message that people would die but would be reborn. Typically, a faster-moving animal – a lizard, bird or hare – arrived first and gave people the message that death would be permanent. When the chameleon finally arrived, people did not accept its message of rebirth and renewal.” (LYNCH, Patricia Ann. *African Mythology A to Z*. New York: Facts On File, 2004, p.21.)

“Segundo as tradições dos Pigmeus do Ituri, o Deus supremo uraniano Arebati tem como atributos o trovão, o relâmpago e o camaleão. Este último, demiurgo, criador dos primeiros homens, é sagrado. (...) Este papel intermediário entre o homem e as forças uranianas parece ter sido reconhecido ao camaleão na Antiguidade europeia: a sua cabeça e a sua garganta, queimadas com madeira de carvalho permitiam comandar a chuva e o trovão. É o camaleão que permite ao Sol entrar em comunicação com os homens.

Para os Dogons, o camaleão, que recebeu todas as cores, está ligado ao arco-íris, caminho entre o céu e a terra.

Para os Elus do Alto Volta, é um símbolo de fecundidade e por esta razão as suas cinzas servem para a preparação de pós mágico-medicinais (NICO).

(...)

Segundo outras tradições, o camaleão seria um dos primeiros seres vivos: ele teria aparecido quando a Terra ainda não se tinha completamente separado das Águas primordiais, e, como teria aprendido a caminhar na lama, adquirira esta maneira de caminhar lenta e aparentemente preguiçosa que esteve na origem do aparecimento da Morte. Com efeito, o camaleão fora encarregado por Uculunculu (demiurgo e primeiro homem) de ir dizer que os homens não morrem. Mas ele demorou-se e, zangado, Uculunculu enviou o lagarto com a palavra de morte e este chegou primeiro (MYTF, 233). A morte é, por isso, o efeito da preguiça e de uma leviandade do camaleão.

(...)

- para perscrutar os arredores, nunca se vira; inclina ligeiramente a cabeça e rola o olho que ele revira em todos os sentidos dentro da sua órbita: observador dissimulado e desconfiado, não se deixando influenciar, mas recolhendo todas as informações; (...)” (CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Teorema, 1994, pp.148-149.)



um espaço de abertura para a dimensão escondida sob a capa da realidade. É o que acontece neste conto: a morte de Maria Sombrinha surge-nos relativizada pela sua metaforização, que a transforma num estado transitório. Mas só o velho pai, possuidor de uma visão particular da vida, consegue continuar a ver a filha, impondo-se, no final, uma apreensão dos acontecimentos que implica ver para além do empírica e imediatamente perceptível:

“Até que, um dia, a menina se extinguiu, em idimensão. Sombrinha era incontestável a vistas nuas. Choraram os familiares, sem conformidade. Como iriam ficar as duas orfãzinhas, ainda na gengivação de leite? A mãe ordenou que se fosse ao quintal e se trouxesse o esquecido pai. O velho entrou sem entender o motivo do chamamento. Mas, assim que passou a porta, ele olhou o nada e chamou, em encantado riso:

- *Sombrinha, que faz você nessa poeirinha?*” (CNT, p.15)

O pai é o único que tem acesso a esse outro lado do mundo, que lhe permite ver os acontecimentos com outros olhos e ver o desaparecimento da filha não como uma tragédia, mas como uma alegria, pois continuará a existir, ainda que nas “traseiras da vida”, isto é, no espaço que se esconde por detrás da realidade-casa, a que se tem acesso ou pela morte, como Maria Sombrinha, ou pela sabedoria e pelo sonho, como o pai:

“E depois pegou numa imperceptível luzinha e suspendeu-a no vazio dos braços. *Venha que eu vou cuidar de si*, murmurou enquanto regressava para o quintal da casa, nas traseiras da vida.” (CNT, p.16)

O maravilhoso surge, assim, neste conto pela hiperbolização da pequenez de Maria Sombrinha e Maria Brisa, sua filha, espécie de regressão a um estado embrionário que no conto se aproxima da morte:

“A família deu conta, então, do que o pai antes anunciara: Sombrinha, afinal das contas, sempre se confirmava regredindo. De dia para dia ela ia ficando menorzita. (...) Até que ficou do mesmo tamanho da filha. Mas não se quedou por ali. Continuou definhando a pontos de competir com a neta.

Os parentes acreditaram que ela chegara ao mínimo mas, afinal, ainda continuava a reduzir-se. Até que ficou do tamanho de uma unha negra.” (CNT, p.15)

Também em “O menino no sapatinho” voltamos a ter um retrato hiperbolizado de uma criança que, de tão pequenina, tinha como berço um sapato. A miséria volta, de novo, a ser metaforizada nesta imagem de um menino tão “minimozito” que “nem foi dado à luz, mas a uma simples fresta de claridade”. (BNE, p.13.) O maravilhoso instala-se, imediatamente, pela caracterização do menino, aliás, sintomaticamente referido pelo narrador como “o menino pequenito”, o que coloca em evidência o seu carácter único. Mas outras características tornam esta criança um ser diferente: as suas lágrimas<sup>128</sup>, de tão pequenas e leves, em vez de lhe caírem pelo rosto, flutuavam e pairavam no ar, suspendendo-se no tecto. Além disso, na opinião de sua mãe, o menino só entendia os sons dos pássaros, como se não pertencesse ao mundo dos humanos, mas a uma outra esfera da existência, que o tornava próximo do céu e do divino.

A mãe, tal como o pai no conto “O não desaparecimento de Maria Sombrinha”, dedica-lhe uma ternura imensa, ao contrário do marido, que ameaça fazê-lo desaparecer:

“O marido azedava e começou a ameaçar: se era para lhe desalojar o definitivo pé, então, o melhor seria desfazerem-se do vindouro. A mãe, estarecida, fosse o fim de todos os mundos.

- Vai o quê fazer?

- Vou é desfazer.” (BNE, p.15)

Por essa razão, o final do conto é ambíguo. Perante o desaparecimento do menino, o leitor hesita na interpretação dos acontecimentos. Terá o menino desaparecido em virtude das orações da mãe, que pedira a Deus, junto à modesta árvore de Natal, “que fosse dado ao seu menino o tamanho que lhe era devido” (BNE, p.16)? Ou o seu desaparecimento ter-se-á ficado a dever à acção do pai?

Para a mãe da criança, no entanto, há uma certeza: o seu menino fora levado, por Jesus, para uma realidade outra, mais propícia às crianças. A morte do menino é, assim,

---

<sup>128</sup> “Gota que morre evaporando-se, depois de ter dado testemunho: símbolo da dor e da intercessão. (...)” (CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Teorema, 1994, p.397.)

desdramatizada, assumindo uma dimensão poética: em vez da dor, instala-se, pela recusa em aceitar a morte, a esperança num mundo sem lágrimas, violência e miséria. O menino no sapatinho torna-se, na noite de Natal, a oferta desta mãe, acto sacrificial em que a morte, assim mitigada, abre caminho a uma nova vida. O nascimento, celebrado na noite de Natal, e a morte surgem lado a lado. Assim como Deus premiara os homens com o nascimento do seu filho, Jesus, que lhes veio mostrar o caminho da salvação, também “premiou” aquele menino, levando-o para um mundo de crianças, sem sofrimento e sem miséria. As lágrimas do menino desaparecem porque a viagem em direcção ao divino já está consumada, não havendo mais lugar ao sofrimento nem à tristeza. Tal como o pai de Maria Sombrinha recusara aceitar a morte da filha, também a mãe, ao evitar olhar o tecto, nega a morte do seu filho, optando pela crença de que ele havia sido levado para o céu:

“O filho desaparecera? Não para os olhos da mãe. Que ele tinha sido levado por Jesus, rumo aos céus, onde há um mundo apto para crianças. Descida em seus joelhos, agradeceu a bondade divina. De relance, ainda notou que lá no tecto já não brilhavam as lágrimas do seu menino. Mas ela desviou o olhar, que essa é a competência de mãe: o não enxergar nunca a curva onde o escuro faz extinguir o mundo.” (*BNE*, p.16)

Mais uma vez, a realidade surge transfigurada pelo sagrado, que torna o sofrimento e a miséria suportáveis, revestindo-as de sentido, de uma esperança de regeneração que permite enfrentar a tragédia. O maravilhoso é a expressão dessa dimensão sagrada como alternativa a um mundo demasiado prosaico e violento que é urgente pintar com as cores da fantasia e do sonho para que os homens possam sobreviver e descobrir novos caminhos.

### **3.3 Terra Sonâmbula: Crónica de um país sonhambulante**

“Nos sonhos, todos nos encontramos num mesmo recinto, ali onde o tempo se despromove à omniausência. Nossos sonhos são senão visitas a essas vidas outras, passadas e futuras, conversas com nasciturnos e falecidos, na irrazoável língua que nos é comum.”

Mia Couto<sup>129</sup>

Vimos anteriormente como, na narrativa de Mia Couto, real e ficção caminham de mãos dadas, numa relação dialéctica em que a ficção, por acção do maravilhoso e da magia, dilata e transfigura o real, revestindo-o de uma multiplicidade de sentidos consentânea com a complexidade que caracteriza a sociedade moçambicana.

Vimos igualmente, a propósito da análise de alguns contos, que o sonho assume uma dimensão preponderante, confundindo-se com a realidade e revelando a capacidade do homem moçambicano de, no seio das mais duras condições sociais e económicas, transformar o real pelo poder do sonho e da fantasia, abrindo espaço à esperança e ao desejo de renovação. Personagens marginais, crianças e velhos partilham, na narrativa coutista, essa capacidade de, pela visão onírica, lançar sobre a realidade um olhar permanentemente encantado que permite a fuga ao real, tornando-o suportável.

“O sonho é normalmente tematizado como uma abertura de sentidos para o desfecho, atenuando o sentido trágico, e permitindo ao leitor, por sua vez, também acompanhar essa fulguração final.”<sup>130</sup>

---

<sup>129</sup> COUTO, Mia. “Mulher de mim”. *Cada Homem É uma Raça*. Lisboa: Caminho, 1990 (7ª. Edição), p.125.

<sup>130</sup> LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades & Escritas nas Literaturas Africanas*. Lisboa: Edições Colibri, 1998, p.50.

É do território do sonho que emergem as histórias de Mía Couto, marcadas pelo fingimento, pela invenção e pelo maravilhoso, momentos de expressão de uma cosmovisão que assume uma profunda dimensão simbólica.

O sonho e a fantasia constituem-se espaços de resistência em que os homens, para além de poderem ser outros, estabelecem com o mundo que os rodeia, visível ou invisível, laços íntimos e securizantes que lhes permitem encontrar o seu lugar no universo, por muito fragmentado que ele possa parecer.

Por outro lado, os sonhos são um mecanismo utilizado pelas personagens para imaginar um amanhã melhor e, simultaneamente, para lidar com os horrores e traumas do passado e do presente:

“While recently, in the safe space of a nation relatively at peace with itself, Couto uses the unconscious to come to terms with the colonial past, during the painful period of the civil war, when the country was torn apart by a conflict that aggravated its people’s poverty. Couto deployed the unconscious as a means to imagine a future. This was a time when there appeared to be no hope, and the loss of the ability to dream was Couto’s greatest cause for concern.”<sup>131</sup>

E esse desejo de transcendência manifesta-se a nível colectivo, uma vez que é toda a comunidade que necessita, mas não pode, sonhar ser outra.

“O que mais dói na miséria é a ignorância que ela tem de si mesma. Confrontados com a ausência de tudo, os homens abstêm-se de sonhar, desarmando-se do desejo de serem outros.”<sup>132</sup>

O sonho é visto como mais do que um meio de escapar a um presente miserável; é visto como um modo de provocar a mudança. Couto dá voz a esta incapacidade e oferece o renascimento através da restituição do direito de sonhar, de imaginar um mundo diferente daquele em que vivem as suas personagens. É que, no mundo paralelo dos sonhos, a vida progride, plena de esperança:

---

<sup>131</sup> ROTHWELL, Phillip. *A Postmodern Nationalist. Truth, Orality, and Gender in the Work of Mía Couto*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2004, p.110.

<sup>132</sup> COUTO, Mía. Texto de abertura de *Vozes Anoitecidas*. Lisboa: Caminho, 1987 (6ª. Edição), p.19.

“Sonhou dali para muito longe: vieram os filhos, os mortos e os vivos, a machamba encheu-se de produtos, os olhos a escorregarem no verde. O velho estava no centro, gravatado, contando as histórias, mentira quase todas. Estavam ali os todos, os filhos e os netos. Estava ali a vida a continuar-se, grávida de promessas.” (“A fogueira”, VA, p.28)

Por isso, os retratos de sonhadores que povoam a obra coutista revelam a sua mensagem: a de que, independentemente da violência das condições de vida, ninguém deve abdicar do seu direito de sonhar, e consequentemente de conceptualizar uma realidade diferente, até porque esse é o primeiro passo para realizar a mudança. No entanto, ao afirmar o direito das suas personagens a sonhar, Mia não esquece ou apaga a sua real condição e o contexto histórico em que se movem. Ele deseja que as personagens e a nação sonhem, não para que aceitem resignadamente a sua miséria, mas para que consigam atingir um futuro melhor. A esperança surge, assim, no seio de um contexto histórico pessimista, marcado pela guerra civil, pela fome, pela miséria e pelo desgoverno.

“Quando não somos nós a inventar o sonho, é ele que nos inventa a nós.” (*MMQ*, p.16)

Essa realidade só pode ser reabilitada pelo sonho, desejo de personagens que não se conformam com o estado de coisas (“Me faz falta o sonho, tudo quanto queria era sonhar” (*MMQ*, p.65)). Os sonhos surgem como a maneira mais profunda de conhecer o passado:

“Neles, tais novos Argos, nós penetramos e ultrapassamos camadas e camadas duma outra água, inominável. Neles, unicamente, podemos ver e captar os tesouros escondidos no seu fundo, como no fundo dum abismo, intangíveis, invioláveis. Recuperáveis somente nestes momentos do sono. Aí, unicamente temos uma outra força de visão, um outro poder, que é ignorado, recusado na vida acordada e quotidiana.”<sup>133</sup>

É o ter de novo o que estava perdido e o viver o futuro inimaginável, mas que recolhe todos os sonhos e esperanças.

---

<sup>133</sup> COSTA, Dalila Pereira da. *Os Sonhos, Porta do Conhecimento*. Porto: Lello&Irmão, 1991, p.7.

Mas se, nos contos, o sonho é o meio privilegiado de fuga à tragicidade da vida, nos romances ele vai assumir outras funções, reveladoras, afinal, das crenças das sociedades tradicionais no seu poder. Levy-Bruhl defende que, para os povos que apelida de primitivos, “ce qui est vu en songe est aussi réel que ce qui est perçu à l’état de veille, plus réel même, car ce qui se révèle ainsi est d’une ordre supérieure, et peut exercer sur le cours des choses une influence irrésistible.”<sup>134</sup> E isso porque o sonho é, para muitos povos, um meio de comunicação entre o terreno e o divino, entre os homens e as forças que os governam, descodificando acontecimentos, revelando verdades, instruindo os viventes:

“A comunhão com o mundo invisível concretiza-se de modo palpável nos sonhos. Para o banto o mundo dos sonhos é real.”<sup>135</sup>

No romance *Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra*, o Avô Mariano diz ao neto que, na sua tarefa de “repor as vidas, direitar os destinos desta nossa gente” (*RCT*, p.126), Mariano vai ser instruído por sonhos (“Cada um tem seus segredos, seus conflitos. Lhe deixarei conselho para guiar as condutas dos seus familiares. Não será só nas cartas. Lhe visitarei nos sonhos, também.” (*RCT*, p.126)). Mas para que o mundo invisível se manifeste através dos sonhos, o homem tem que estar predisposto para recebê-los e descodificá-los. Por isso Mariano foi o escolhido: ele é um homem em estado de encantamento, e “o homem que vive em espanto deixa portas abertas no sonho”, por onde entram “ideias de bicho, vozes de mortos” (*RCT*, p.202).

No Capítulo Quinze, sugestivamente intitulado “O sonho”, Mariano tem um sonho que lhe revela o sentido dos estranhos acontecimentos ocorridos no funeral do avô. Em todo o mundo a terra se recusa a abrir-se ao homem, o que provoca a paralisia de todas as actividades humanas. O sonho é uma grande metáfora sobre a condição do Homem na Terra, ferida pelas suas acções:

“Em todos os continentes o chão endurecera, intransponível. O assunto tornara-se uma catástrofe de proporções mundiais. Não era apenas a impossibilidade de

---

<sup>134</sup> LEVY-BRUHL, L. *La Mythologie Primitive*. Paris: PUF, 1963, p.xxv.

<sup>135</sup> ASÚA ALTUNA, Raul Ruiz de. *Cultura Tradicional Banto*. Luanda: Secretariado Arquidiocesano de Pastoral, 1993 (2ª. Edição), p.271.

enterrar os cadáveres. A agricultura paralisara. Os trabalhos de construção, as minas, as dragagens nos portos, tudo estava parado.

Dirigentes internacionais procuravam apressadamente explicações, cientistas de reputação pesquisavam motivos, multiplicavam-se comissões, viagens e expedições. Ninguém fazia ideia que a raiz de tão grave desequilíbrio se localizava, afinal, na nossa pequena Ilha. Ninguém sabia que tudo começara na pessoa do Avô Mariano.” (RCT, pp.187-188)

É ainda uma metáfora sobre a necessidade de redescobrir o caminho para a terra através do amor:

“- Agora, venha comigo. Eu trouxe-lhe aqui para lhe mostrar.

As mãos, em concha, escavaram a terra. E o assombro me catapultou o peito. O solo ali era fofo, minhocável, esfarelento. Nyembeti descobrira onde se podia cavar a sepultura do Avô.

- Como é que você encontrou este lugar?

Mas ela negou. Os lugares não se encontram, constroem-se. A diferença daquele chão não estava na geografia. Apontou para nós dois e embrulhou as mãos para dizer que a terra ficou assim porque nela nos amáramos? Seria o amor que reparara a terra? Fazer do chão um leito nupcial, seria isso que amoleceria a terra e nos punha de bem com a nossa mais antiga morada? Talvez. Talvez fosse tudo tão simples como o lençol do velho Mariano, esse onde ele agora repousa. É esse lençol, quem sabe, com todos os cheiros de antigos amores, é esse lençol que vai prendendo o velho à vida.” (RCT, p.189)

O sonho constitui-se, assim, como um decodificador da narrativa, revelador dos sentidos e dos enigmas. Vai para lá da realidade, revestindo-a de sentidos múltiplos.

O mesmo acontece em *O Último Voo do Flamingo*. Na noite a seguir às revelações sobre o que realmente havia acontecido aos soldados explodidos e à consequente tentativa de destruição de Tizangara, o tradutor tem um sonho que se assemelha com o dilúvio. Em redor, tudo é água, e o narrador encontra-se, sozinho, no morro do muchém<sup>136</sup>-ilha que é,

---

<sup>136</sup> “A termiteira reveste-se de um sentido simbólico e esotérico extremamente complexo e importante no pensamento cosmogónico e religioso dos Dogons e dos Bambaras. Nos mitos da criação do mundo, ela representa em primeiro lugar o clítoris da terra erguido contra o céu e tornando imperfeita a primeira união urano-telúrica. Este clítoris é a polaridade masculina da mulher que deve, por esta razão, ser extirpada. É



simultaneamente “o umbigo da terra”, “o primeiro local da vida” e “o último lugar do mundo” (UVF, pp.210-211). Na ilha recorda a sua vida passada, regresso à infância, que assim toca a morte. Põe-se, então, em evidência a dimensão sagrada da existência, ciclo em que a vida gera a morte e esta gera nova vida:

“O final de minha vida era, afinal, um regresso aos meus primórdios. Porque, ali onde me terminava, o último lugar do mundo, tinha sido o primeiro local da vida. Eu estava fechando um ciclo. Tinha sido num morro como aquele que minha mãe enterrara a placenta<sup>137</sup> que, durante nove meses, fora meu embrulho. Essa minha primeira manta foi sepultada no lado poente de um morro como aquele. É uma certeza, em Tizangara: a termiteira é o umbigo da terra. E nós habitáramos sempre junto de um enorme morro de muchém. Ali, por detrás do carreiro que meu pai sugeria para fugir do fim do mundo, ali se erguia ele em desafio dos tempos. O morro de muchém fora um centro de minha existência.” (UVF, p. 211)

O morro de muchém assume, assim, uma dimensão sagrada, local que é da origem da terra, “âncora de terra espetada em nossa terra” (UVF, p.211), último reduto, espaço inicial a que o narrador volta no fim da sua vida, “solitário sobrevivente” (UVF, p.212) de um mundo em vias de extinção.

E é dessa ilha que o havia salvo do naufrágio nas águas do rio Madzimidzi que o narrador vai avistar uma outra ilha<sup>138</sup>, flutuante e “sem raiz”, onde se encontram o moço

---

também o símbolo do único, erguendo-se e, de certa forma, opondo-se à criação, inteiramente regida pelo princípio da dualidade, ou da gemação. Esta acepção da termiteira como símbolo de força solitária e misteriosa faz com que os poucos iniciados das sociedades bambaras que atingem o mais alto grau de perfeição espiritual acessível ao homem sejam chamados os de detrás da termiteira (ZAHB, 135).” (CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Teorema, 1994, p.642.)

<sup>137</sup> “A placenta é igualmente esperada com grande impaciência. Chamam-lhe *yindlu ya n’wana*, a «casa da criança», porque «o sangue que ela contém não saiu completamente e pode matar a mãe». (...) A placenta é em geral enterrada bem fundo, atrás da palhota, no sítio onde se deu o parto; alguns preferem, contudo, enterrá-la no interior da habitação, com receio de que os cães a desenterrem, o que é tabu.” (JUNOD, Henri. *Usos e Costumes dos Bantu*. Tomo 1. Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique, 1996, pp.58-59.)

<sup>138</sup> “A ilha, à qual apenas se chega depois de uma navegação ou de um voo, é o símbolo por excelência dum centro espiritual, e mais concretamente do centro espiritual primordial.

(...) A ilha é, pois, um mundo em pequeno formato, uma imagem do cosmos, completa e perfeita, porque ela representa um valor sagrado concentrado. A noção aproxima-se assim da do templo e do santuário. A ilha é, simbolicamente, um lugar de eleição, de ciência e de paz, no meio da ignorância e da agitação do mundo profano. Representa um Centro primordial, sagrado por definição, e a sua cor fundamental é o branco. (...)” (CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Teorema, 1994, p.374.)

tonto, a sua mãe, a tia Hortênsia e todos os falecidos, que pareciam ouvi-lo, mas não o viam. O sonho descodifica, assim, as palavras de seu pai:

“Eu me levantei gritando, em desespero. Mas eles não me viam. As palavras de meu pai me surgiam, com seu peso: os nossos antepassados nos olham como filhos estranhos. E quando nos olham já não nos reconhecem.” (UVF, p.212)

Mas os sonhos investem-se ainda de uma outra função: eles assumem uma dimensão premonitória, constituindo-se como indícios do que mais tarde virá a acontecer. Por exemplo, em *A Varanda do Frangipani*, Marta tem um sonho, na noite anterior ao parto, no qual é visitada pelos velhos do asilo que lhe contam “a espantável acontecência” (VF, p.128): do armazém saíam morcegos<sup>139</sup> que toldavam os céus e que atacaram as andorinhas, matando-as numa orgia de sangue. O sonho é profundamente metafórico, simbolizando nos morcegos, animais associados com as trevas, o sangue, e a morte, os senhores da guerra, que guardam no armazém os seus segredos de morte, e as andorinhas, as suas vítimas inocentes. A hipérbole que encerra a narração do sonho remete para a guerra e a morte generalizadas.

“- «*Ontem, lá na fortaleza, se deu a espantável acontecência. De repente, o céu se cobriu de morcegos. Os bichos, a surtos e sustos, saíram do armazém onde Vasto Excelêncio escondia suas mercadorias. Cinzentos, da cor dos mortos, os vampiros enevoaram o mundo. Um eclipse, parecia. Os bichos rasaram as casas, exibindo dentes e mandíbulas. Se escutaram suas asas como manuais helicópteros*

---

<sup>139</sup> “Segundo a lei mosaica, animal impuro, que se tornou o símbolo da idolatria e do pavor.

(...)

Na África, segundo uma tradição iniciática fula, o morcego tem um duplo significado. No sentido positivo, é a imagem da perspicácia: ser que vê até na escuridão, quando todo o mundo está mergulhado na noite. No sentido negativo, é a representação do inimigo da luz, do extravagante que faz tudo ao contrário, como um homem pendurado pelos pés. As suas grandes orelhas, no sentido diurno, são o emblema de um ouvido desenvolvido para tudo captar; e no sentido nocturno, são excrescências hediondas. Rato voador, no aspecto nocturno: cegueira às verdades mais luminosas e acumulação em cacho de desvergonhas e indignidades morais; e no sentido diurno: imagem duma certa unidade dos seres, cujos limites se apagam no híbrido, graças às alianças (HAMK, 59).

(...)

O morcego simboliza também o ser definitivamente imobilizado numa fase da sua evolução ascendente: já não está no grau inferior, mas ainda não atingiu o grau superior; pássaro falhado, ele é de facto, como dizia Buffon, um ser-monstro. (...) O morcego simboliza, sob este aspecto, um ser cuja evolução espiritual fosse entravada, um falhado do espírito.” (CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Teorema, 1994, pp.459-460.)

*militares. Os velhos, aflitos, se abrigaram. Então, os morcegos desataram a atacar as andorinhas. Em plenos ares, eles as devoravam. E eram tantas as avezinhas sacrificadas que respingavam gotas vermelhas em toda a parte. As plumas dançavam pelos ares, caindo com gentileza sobre o chão. Parecia que depenavam as próprias nuvens. Nesse dia, choveu tanto sangue que o mar todo se tingiu.»* (VF, pp.128-129)

O sonho antecipa, assim, a morte do filho de Marta, mas também o que vai acontecer com Vasto Excelêncio, revelando de forma metafórica o que se passava naquele asilo: na igreja-armazém guardavam Vasto Excelêncio e os seus cúmplices armas traficadas ilegalmente. Era, por isso, um local de morte e de destruição, imagem de uma classe dirigente que encontrava na guerra um meio de enriquecimento fácil.

Mas é no romance *Terra Sonâmbula* que o sonho vai adquirir uma dimensão preponderante<sup>140</sup>, já que os acontecimentos maravilhosos que vão marcar a viagem de Kindzu na sua busca dos míticos naparama vão surgir maioritariamente num contexto onírico, revestindo a narrativa de uma dimensão alegórica que a vai transformar, igualmente, numa viagem de (re)conhecimento de uma nação que, tal como o herói, vive em permanente estado de sonambulismo:

“Talvez, quem sabe, cumprisse o que sempre fora: sonhador de lembranças, inventor de verdades. Um sonâmbulo passeando entre o fogo. Um sonâmbulo como a terra em que nascera.” (TS, p.117)

Os sonhos, as visões e os delírios atravessam toda a obra, que encerra precisamente com um sonho profético. E a par desta componente onírica estão as várias narrativas de casos ora supostamente acontecidos ora puramente imaginados, mas sempre modificadores do universo em que se movem as personagens.

---

<sup>140</sup> Aliás, é o próprio Mia Couto quem, em entrevista a Michel Laban, põe em relevo a importância do sonho no contexto histórico que serve de pano de fundo a *Terra Sonâmbula*:

“P. – E ainda por cima numa época em que era impossível viajar.

M.C. – Por isso o sonho se transformou na única hipótese de viajar. Era como se o sonho fizesse a substituição, a sublimação desta viagem impossível uma vez que as estradas tinham sido mortas.” (LABAN, Michel. *Moçambique. Encontro com Escritores*. Vol.III. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1998, p.1036.)

Aliás, são precisamente a fantasia e o sonho, onnipresentes na narrativa, que permitem às personagens de *Terra Sonâmbula* sobreviverem no seio da destruição e da morte generalizadas, consequências de uma guerra que provocou o desenraizamento e o desequilíbrio nos sistemas de vida tradicionais. O maravilhoso emerge em *Terra Sonâmbula* maioritariamente num contexto onírico, constituindo-se como manifestação desses sistemas de vida que lutam por sobreviver num contexto profundamente adverso e que lançam sobre a realidade um olhar muito próprio.

Para as personagens de *Terra Sonâmbula*, o sonho que povoa tanto os capítulos relativos à história de Muidinga e Tuahir, como os capítulos preenchidos pelos cadernos-diário de Kindzu, é uma importante fonte de conhecimento sobre o passado, o presente e o futuro. Kindzu afirma, a dado momento, a propósito do episódio do palmeiral: “Só recordo esta inundação enquanto durmo. Como as tantas outras lembranças que só me chegam em sonho. Parece eu e o meu passado dormimos em tempos alternados, um apeado enquanto outro segue viagem.” (TS, p.21) Sendo uma forma de memória (“Escrevo conforme vou sonhando.”), o sonho é igualmente uma fonte de identidade. Os fragmentos de lembranças da vida de Muidinga surgem-lhe através dos sonhos:

“Muidinga sonha, agitado. Lhe surgem, confusas, imagens de um tempo que ele nunca foi capaz de tocar, Muidinga se revê menino, saindo de uma escola. Mas nenhum rosto é legível, mesmo a escola não possui fachada. Confusas vozes lhe afluem: chamam por si! Lhe chamam um outro nome. Tenta desesperadamente entender esse nome. Mas os sons se desfocam, em eco de cacimbo. Depois, tudo se esfuma, anoitece dentro de seu sonho. (...)” (TS, p.71)

Aliás, será pela leitura dos cadernos de Kindzu que Muidinga e, mais tarde, também Tuahir, irão recuperar a capacidade de sonhar (“Os escritos de Kindzu lhe começam a ocupar a fantasia.” (TS, p.51)), reflexos que são dos sonhos vividos e buscados por Kindzu e partilhados, pela leitura:

“Aquela noite lhe dera a certeza: os sonhos são cartas que enviamos a nossas outras, restantes vidas. Os cadernos de Kindzu não deviam ter sido escritos por mão de carne e ossuda mas por sonhos iguais aos dele.” (TS, p.71)

Com os relatos de Kindzu, que preenchem a função didáctica das narrativas orais, Muidinga aprende os valores do amor, da solidariedade e da ternura, ao passo que o velho Tuahir recupera a humanidade perdida pela pressão da guerra, que o afastara do contacto com os valores humanos. Kindzu é um sonhador que recusa conformar-se com a realidade, fazendo a sua conduta reger-se pelos valores do amor, da ternura, da solidariedade e da justiça. O seu exemplo vai criar em Muidinga e fazer renascer em Tuahir esses valores. A falta que ambos sentem das histórias é, afinal, a falta desse sonho de humanidade que Kindzu persegue.

*“- Problema é deixar este escuro entrar na cabeça da gente. Não podemos dançar nem rir. Então vamos para dentro desses cadernos. Lá podemos cantar, divertir.” (TS, p.136)*

A cada nova leitura dos cadernos-diários de Kindzu, Muidinga e Tuahir mergulhavam, eles também, no sonho e enquanto sonhavam a estrada movimentava-se, mostrando a cada dia novas gentes e novas paisagens:

*“Outra certeza ele tem: nem sempre a estrada se movimenta. Apenas a cada vez que ele lê os cadernos de Kindzu. No dia seguinte à leitura, seus olhos desembocam em outras visões.” (TS, p.109)*

As metamorfoses da estrada reflectem as metamorfoses da memória de Kindzu, transmitidas, pela escrita, a Muidinga. Pela leitura dos cadernos e pelo contacto com as várias personagens que encontra na estrada, Muidinga faz também essa viagem de reconhecimento de si próprio, da sua história e do país.

Na estrada que muda, encontram Muidinga e Tuahir as várias faces de Moçambique, no caminho até ao mar que traz consigo a esperança da paz:

*“Então se admira: aquela árvore, um djambalaueiro, estava ali no dia anterior? Não, não estava. Como podia ter-lhe escapado a presença de tão distinta árvore? E onde estava a palmeira pequena que, na véspera, dava graça aos arredores do machimbombo? Desaparecera! A única árvore que permanecia em seu lugar era o embondeiro, suportando a testa do machimbombo. Seria coisa de crer aquelas mudanças na paisagem?” (TS, p.37)*

E se, inicialmente, só Muidinga consegue ver a mudança da paisagem (“Tuahir diz que são miragens, frutos do desejo de seu companheiro.” (TS, p.69)), com a leitura dos cadernos, também Tuahir percebe que é de facto a estrada, e não eles, que anda:

“Tudo acontecera na vizinhança do autocarro. Era o país que desfilava por ali, sonhambulante. Siqueleto esvaindo, Nhamataca fazendo rios, as velhas caçando gafanhotos, tudo o que se passara tinha sucedido em plena estrada.

- *É miúdo, estamos a viajar. Nesse machimbombo parado nós não paramos de viajar. Me faz lembrar quando andava de comboio.*” (TS, p.147)

*Terra Sonâmbula* é, assim, um romance em que pelo sonho e pela imaginação suscitados pelas histórias que se contam e se ouvem/lêem, o homem moçambicano, aqui personificado, no seu passado, presente e futuro por Tuahir, Taímo, Kindzu e Muidinga, (re)descobre o seu país, marcado pela miséria, pela desumanidade e pela guerra que revela nos homens o que eles têm de pior...

“Era esta a razão por que se escutavam tambores consecutivos, rezas obscurantistas em todas as praias, clamando aos antepassados para outros navios se afundarem, suas cargas se espalharem e desaguarem nas mãos dos famintos.” (TS, p.61)

... mas também pela generosidade delirante de homens que tomam nas suas mãos a tarefa impossível de manter viva a sua aldeia e de abrir com as suas próprias mãos um rio.

A história de Siqueleto, o homem que semeia pessoas para ter companhia, único habitante de uma aldeia abandonada devido à guerra, simboliza todos os que resistem e que não abandonam a sua terra:

“O idoso homem tinha, apesar de tudo, seus pensamentos futuros. Para ele só havia uma maneira de ganhar aquela guerra: era ficar vivo, teimando no mesmo lugar.” (TS, p.72)

Assegurada a continuidade da aldeia pela gravação do seu nome numa árvore, Siqueleto sente que a sua tarefa está concluída e transforma-se, ele próprio, em semente, origem, certamente, de outros Siqueletos.

No entanto, Muidinga não deixa de ver na morte de Siqueleto o fim de um mundo, o desaparecimento das sociedades rurais que parecem já não ter espaço para existir.

Retrato desse mundo em vias de extinção é igualmente Nhamataca, o fazedor de rios. Se Siqueleto desejava povoar de árvores-gente a sua aldeia para não ficar só, Nhamataca deseja restituir a esperança, o sonho, a vida e a abundância à sua terra pela tarefa colossal de rasgar o leito de um rio, que “limparia a terra, cariciando suas feridas” (TS, p.95). Nascido nas águas do rio, Nhamataca cumpre um destino, retornando aos primórdios da origem do mundo:

“E adianta lição: nenhum rio separa, antes costura os destinos dos viventes. A prova era o seu nascimento. Agora, ao gerar um rio, Nhamataca paga uma dívida para com um tempo mais antigo que o passado. Talvez que um novo curso, nascido a golpes de sua vontade, traga de volta o sonho àquela terra mal amada.” (TS, p.96)

Mas Nhamataca incorre numa infracção grave: ele “desafiava os deuses que aprontaram o mundo para os viventes dele só se servirem, sem ousarem mudar a sua obra.” (TS, p.95), e por isso é punido com a morte, arrastado pela enxurrada numa noite de temporal. Morre, no entanto, convencido de que a sua tarefa tinha sido bem sucedida. Nas histórias de Siqueleto e Nhamataca encontramos retratado um mundo que insiste em sobreviver e em resistir contra a força dos tempos que o aniquila e anula, matando nos seus sonhos a própria terra:

“Morreu um homem que sonhava, a terra está triste como uma viúva.” (TS, p.98)

Taímo, o pai de Kindzu, é-nos apresentado por este como um homem que “sofia de sonhos” (TS, p.16) e, através deles, “recebia notícias do futuro por via dos antepassados”<sup>141</sup> (TS, p.16). Ele encarna esse mundo em vias de extinção, condicionado que está por um presente trágico, que rouba o sonho, provocando a cegueira para a vida:

---

<sup>141</sup> “Para os banto, os sonhos (...) cumprem uma missão de advertência dos antepassados que indicam o futuro, se queixam do presente ou dão satisfações. Utilizam-nos como um dos meios mais seguros de

“A guerra é uma cobra que usa os nossos próprios dentes para nos morder. Seu veneno circulava agora em todos os rios da nossa alma. De dia já não saíamos, de noite não sonhávamos. O sonho é o olho da vida. Nós estávamos cegos.” (TS, p.17)

Quando a guerra se aproxima da aldeia de Kindzu, envenenando a alma dos homens, ele sabe que havia perdido o poder da fabulação e a capacidade de ver para lá do medo e da dor. E o sonho não se restringe ao âmbito pessoal; ele assume uma dimensão colectiva, destina-se a ser verbalizado, partilhado com os outros através da palavra investida dos poderes de nomeação do mundo e de estabelecimento de laços de solidariedade comunitária.

A infância de Kindzu havia sido povoada pelas histórias fantasiosas e pelos sonhos do pai, que explicavam a realidade, adivinhavam o futuro e ampliavam o pequeno mundo em que viviam. A fantasia assume, assim, uma dimensão pragmática, constituindo-se num meio de representação do real, que ganha sentido através do sagrado e do mito:

“Nesses anos ainda tudo tinha sentido: a razão deste mundo estava num outro mundo inexplicável. Os mais velhos faziam a ponte entre esses dois mundos.” (TS, p.16)

Neste tempo do princípio dos tempos, “em que o mundo tinha a nossa idade”, os sonhos do velho Taímo eram revelações da verdade, notícias sobre o futuro que lhe eram transmitidas pelos antepassados.

Mas Kindzu, dividido entre a cultura tradicional de que provinha e a educação adquirida na escola, duvidava do pai e atribuía aqueles “delírios” (TS, p.18) ao seu carácter fantasioso:

---

comunicação com os vivos e de premonição. (...) Também a alma do que dorme pode introduzir-se no mundo invisível; eles são a recordação deste contacto participante. (...) Os sonhos explicam, com frequência, o futuro das pessoas e as decisões que devem tomar. Podem conceder aos homens conhecimentos extraordinários. (...) A comunhão com o mundo invisível concretiza-se de modo palpável nos sonhos. Para o banto o mundo dos sonhos é real.” (ASÚA ALTUNA, Raul Ruiz de. *Cultura Tradicional Bantu*. Luanda: Secretariado Arquidiocesano de Pastoral, 1993 (2ª. Edição), pp.270 a 272.)

“Em segundo lugar, os antepassados-deuses comunicam com os vivos pelos sonhos.” (JUNOD, Henri. *Usos e Costumes dos Bantu*. Tomo 2. Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique, 1996, p.329.)



“Dizia tantas visões que nem havia tempo de provar nenhuma. Eu me perguntava sobre a verdade daquelas visões do velho, estorinhador como ele era.” (TS, p.16)

A guerra, no entanto, com todas as suas ameaças e a iminente destruição de Junhito, o menino-nação em estado de infância, rouba a Taímo a capacidade de sonhar e inventar e este não resiste, como se o fim do sonho fosse, também, o fim da vida.

O funeral de Taímo dá origem a um acontecimento extraordinário (“deu-se o que de imaginar ninguém se atreve” (TS, p.20)). O palmeiral e seus frutos revestem-se, percebêmo-lo nas palavras de Kindzu, de uma dimensão sagrada, só conhecida pelo mundo dos deuses, de que os defuntos são os porta-vozes junto dos homens:

“Para mim não havia dúvida: era a voz de meu pai. Ele pedia que os homens ponderassem: aqueles eram frutos muito sagrados. Sua voz se ajoelhava clamando para que se poupassem as árvores: o destino do nosso mundo se sustentava em delicados fios. Bastava que um desses fios fosse cortado para que tudo entrasse em desordens e desgraças se sucedessem em desfile.” (TS, 21)

O maravilhoso assume, assim, uma dimensão parabólica, pois no palmeiral e seus frutos temos a imagem das riquezas da nação, que os homens, com a sua ganância, irão destruir, provocando um desequilíbrio que levará à tragédia:

“De novo, a multidão se derramou sobre as palmeiras. Mas quando o primeiro fruto foi cortado, do golpe espirrou a imensa água e, em cantaratas, o mar se encheu de novo, afundando tudo e todos.” (TS, p.21)

A narrativa oferece-nos, desta forma, uma visão alternativa, alegórica e exemplar, dos acontecimentos nefastos que assolam a nação moçambicana, e que ficam a dever-se não à acção de “desestabilização externa” dos discursos oficiais, mas à actuação do próprio povo moçambicano, incapaz de respeitar as suas riquezas e de compreender as mensagens dos mortos<sup>142</sup>.

---

<sup>142</sup> “A ideia de que a Europa, ou os ocidentais, eram simplesmente os culpados e os africanos vítimas é uma simplificação abusiva e moralista da história. Em África, vive-se uma cumplicidade que sempre existiu entre os que exploravam, os que roubavam recursos, a partir de fora, e os que eram coniventes com isso, de dentro. Essa opressão sempre foi feita a duas mãos. E o que acontece hoje com algumas elites africanas é a

Instaura-se, assim, a “lógica definitivamente anti-natural” a que Matusse alude, caracterizada pela coexistência do sobrenatural, do maravilhoso e do insólito com o natural, já que são aceites pelas personagens como face de um mundo alternativo, escondido, em que as leis da lógica e do racionalismo não se aplicam. O contacto com o sobrenatural é “naturalizado”, como se fizesse parte da existência empírica, quebrando as regras que o regem. Sucodem-se, então, “naturalmente”, as metamorfoses, as premonições e adivinhações, as manifestações de uma natureza em convulsão e os episódios insólitos.

Mas a dúvida quanto aos acontecimentos surge quando o narrador-personagem nos diz que só recorda este episódio quando sonha. A hesitação instala-se e o leitor fica sem saber se os eventos narrados aconteceram de facto ou foram apenas imaginados pelo narrador.

E continua a ser no domínio dos sonhos que Kindzu revê o pai, que tenta demovê-lo da sua pretensão de sair da pequena aldeia e de fugir do sofrimento que nela encontrava. Perante a insistência do filho, Taímo lança sobre ele uma praga, prenúncio das muitas peripécias que terá que enfrentar durante a sua viagem. Os mortos surgem, assim, em contacto com os vivos, interferindo no curso dos acontecimentos.

É o que acontece logo no início da viagem de Kindzu, marcado por “estranhas sucedências” (TS, p.42), que não são mais do que uma metáfora das forças transcendentais que o puniam por ter abandonado a sua terra:

“A viagem mal começava e já o espírito de meu velho me perseguia. Quando olhei à minha trás vi que os remos deixavam um rasto no mar, duas linhas de buracos. Essas pegadas na água eram a marca do chissila, esse mau-olhado que me castigava.” (TS, p.41)

E contra esses obstáculos apenas a força dos objectos mágicos pode lutar e vencer:

“Lembrei o conselho do nganga e tirei a ave morta debaixo do meu assento. Estava preparado para essa batalha com as forças do aquém. Em cada pegada deitei uma pena branca. No imediato, da pluma nascia uma gaivota que, ao levantar voo, fazia desaparecer o buraco. O voo das aves que eu semeava ia apagando meu rasto.

---

continuação desse percurso.” (CORDEIRO, Ana Dias. “Mia Couto. Não quero estar amarrado àquilo que se espera de mim”. In “Mil Folhas”, *Público* (13-05-2006), p.5.)

Dessas artes, eu vencia o primeiro encostar de ombros com os espíritos.” (TS, pp.41-42)

As metamorfoses, a violência dos elementos, a transformação de Kindzu em homem-peixe, são as manifestações dessas forças que tanto o pai como o adivinho haviam previsto.

Mas os problemas não se ficam por aqui, pois toda a sua viagem vai ficar marcada por uma sucessão de peripécias sobrenaturais que vão pôr Kindzu à prova:

“Mas não imaginava o tanto que me faltava vencer. Porque mais me nortava e mais estranhas sucedências me ocorriam.” (TS, p.42)

Nas praias de Tandissico, Kindzu vai experienciar uma nova sequência de acontecimentos maravilhosos. Da areia, emergem mãos que tentam apanhá-lo. Assustado, foge, mas acaba por se deparar com uma figura sobrenatural, um *psipoco*, fantasma que tenta arrastá-lo para as profundezas. Kindzu sucumbe, para mais tarde acordar daquilo que afinal havia sido apenas um pesadelo. Instala-se, então, a ambiguidade na interpretação do acontecido, pois anteriormente Kindzu havia-nos dito que aquele tinha sido o “verdadeiro episódio” (TS, p.42), sentido em sua própria pele:

“Não, não deliro: salpingaram-me gotas, eu senti. Num instante e já a cova era obra acabada.” (TS, p.43)

E a ambiguidade permanece, já que Kindzu hesita em interpretar os estranhos acontecimentos que vive, apesar de parecer acreditar que não passaram de sonhos (TS, p.44), que se constituem revelações, momentos de decodificação das peripécias que tinham vindo a marcar a sua viagem:

“Tudo aquilo era castigo encomendado por ele, meu legítimo pai. Minhas desavenças, os tropeços que sofria, provinham de eu não ter cumprido a tradição. Agora, sofria os castigos dos deuses, nossos antepassados.<sup>143</sup>” (TS, pp.45-46)

Taímo explica ao filho que os seus sonhos jamais se realizarão enquanto ele estiver de costas voltadas para os antepassados. Se Kindzu partilha com o seu pai o carácter sonhador, é o conteúdo dos seus sonhos que os separa. Taímo veiculava, nos seus sonhos prenhes de notícias do futuro, as mensagens dos deuses e dos antepassados que perpetuavam o passado. Já Kindzu, finda a idade da fantasia e do encantamento (“Minha alma era um rio parado, nenhum vento me enluava a vela dos meus sonhos” (TS, p.23)), procura fora da sua terra o sonho de uma utopia, um futuro que se construa noutros moldes:

“Qualquer que fosse minha escolha uma coisa era certa: eu tinha que sair dali, aquele mundo já me estava matando.” (TS, p.30)

Mas ao sair da terra natal para buscar fora dela a felicidade, Kindzu vira as costas ao passado, cortando os laços que o uniam aos seus antepassados. O seu é um “sonho de mentira” e, por isso, o pai o condena à pior das penas, a incapacidade de sonhar:

---

<sup>143</sup> “Por outro lado, os mortos são dotados de enorme susceptibilidade e, ao menor melindre, são capazes de se vingar.” (DIAS, Jorge e DIAS, Margot. *Os Macondes de Moçambique – III. Vida Social e Ritual*. Lisboa: Junta de Investigação do Ultramar, 1970, p.388.)

“Por um lado, que os antepassados-deuses são verdadeiros deuses, dotados dos atributos da divindade; por outro lado, que não parecem ser senão seres humanos, que se encontram exactamente no mesmo nível que os seus adoradores.

(...)

(...) O domínio em que exercem o poder é limitado: é, apenas, o da sua própria família; sabem o que respeita aos seus descendentes, abençoam-nos ou punem-nos, mas são absolutamente indiferentes aos outros homens e não se ocupam mais das suas questões do que quando estavam vivos sobre a terra. (...)

Outra prova de que são humanos é esta: ainda que tenham adquirido estes poderes divinos ontológicos, não possuem nenhuma superioridade moral. Não são melhores do que quando eram homens. O seu carácter é o das pessoas velhas susceptíveis, sensíveis a toda a falta de respeito ou de atenção por parte dos seus descendentes. Desejam que se pense neles, que se lhes façam oferendas. Parece que não têm necessidade de coisa nenhuma, pois que vivem na abundância; no entanto, exigem pontual observância dos deveres que os seus descendentes têm para com eles. (...) São ciumentos e vingam-se quando os esquecem. O único pecado que, a seus olhos, parece digno de punição, é o de se descuidarem deles. (...)” (JUNOD, Henri. *Usos e Costumes dos Bantu*. Tomo 2. Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique, 1996, pp.363 a 365.)

“Afinal, meu pai aceitava o jogo de me vazar o medo? O velho Taímo, por fim, me fazia as pazes? Engano meu. Pois, de súbito, meu sonho revirou pesadelo. Meu pai rasgou seu riso e suas palavras me amargaram:

- *Você me inventou em seu sonho de mentira. Merece um castigo: nunca mais você será capaz de sonhar a não ser que eu lhe acenda o sonho.*” (TS, p.49)

Couto pretende, então, dizer-nos que a avaliação/vivência do presente exige uma apreciação do passado, para que possa haver um futuro. Defende, por isso, uma recuperação dos ideais, valores e crenças de um passado imaginado. O lamento de Taímo relativamente à ruptura dos laços com os antepassados é a expressão da crítica do autor às ideologias impostas à nação moçambicana a partir do exterior, que implicaram a subalternização das raízes tradicionais.

Num momento de crise identitária, exacerbada pela guerra civil, é difícil definir culturalmente uma nação que se encontra em guerra com ela própria. A solução é o retorno aos valores de uma era passada, anterior ao período colonial, retratados frequentemente de forma idealista. A necessidade de recuperação dos laços perdidos com o passado parece ser uma estratégia que se integra naquilo a que Maria Manuel Lisboa apelida de “neo-Romantic preoccupation with myth-revival”<sup>144</sup>. No entanto, o trabalho de Couto não assenta somente no passado: ele deseja projectar um futuro que seja capaz de lidar com (e construir-se a partir de) um passado que levou a um presente de miséria. A guerra civil não surgiu do nada: ela foi, em parte, resultado do legado colonial e de sistemas políticos desenvolvidos fora do país e a ele impostos em muitos casos pela força. O recurso à “autenticidade” ancestral implica, acima de tudo, uma crítica às consequências nefastas da imposição de sistemas exógenos. Mais do que um desejo de recuperar um passado perdido, Couto deseja imaginar um futuro diferente, em que o homem moçambicano readquira o direito a sonhar, com todo o poder regenerador e criador que ele implica.

De costas viradas para os antepassados e para o espírito de seu pai, a viagem de Kindzu vai continuar a ser assombrada por seres sobrenaturais, como o *mampfana*<sup>145</sup>, a

---

<sup>144</sup> LISBOA, Maria Manuel. “Colonial Crosswords: (In)voicing the Gap in Mia Couto”. In FIDDIAN, Robin (Ed.). *Postcolonial Perspectives on the Cultures of Latin America and Lusophone Africa*. Liverpool: Liverpool University Press, 2000, p.195.

<sup>145</sup> “Certas espécies de animais dão azar ao viajante. A fim de «conservar o caminho puro» (*kubasisa ndlela*), deve desconfiar da ave «mampfana», espécie de grou, chamada «a que impede a viagem», *sivalwendru* (Ro.),

mítica ave mata viagens que o velho Taímo lhe anuncia no sonho e que lhe surgirá, mais tarde, perto do campo de refugiados onde busca informações sobre Gaspar. Ou ainda o tchóti<sup>146</sup> que lhe cai dentro do concho, estranhamente movendo-se sozinho, depois de uma noite de álcool e sonho. Kindzu duvida da presença daquela criatura sobre a qual o pai, dado a “invencionices”, tantas vezes lhe falara. Mas agora ele estava ali e falava-lhe<sup>147</sup>. Tal como a população de Matimati, o tchóti procurava os donativos que se encontravam no barco encalhado, imagem de um mundo dos espíritos que, afinal, não é muito diferente do mundo dos homens.

“- Também no céu há faltas, não penses. É por isso eu desço, venho buscar as roupas aqui...” (TS, p.64)

Cansado de lutar contra os obstáculos e o incompreensível, Kindzu segue o tchóti até à embarcação, apenas para assistir a mais uma sucessão de ocorrências sobrenaturais: no barco deserto ouviam-se os gemidos e as vozes dos que haviam naufragado, enquanto a âncora dançava. Kindzu não tem dúvidas: ou era de novo o xipoco da praia de Tandissico que manifestava a sua presença naquele barco, protegendo-o contra intrusos, ou então era seu pai que voltava a aparecer-lhe, condicionando a sua viagem.

---

*xitsinyariyendru* (Dz.). Se esta ave voa através do caminho com as grandes asas abertas, isto basta para fazer entrar em casa dela todo o bando: há perigo de morte diante dela e a *mampfana* vem preveni-los de que o caminho não está «puro». (...) A carne desta ave serve para preparar encantamentos que os viajantes levam consigo. (...)” (JUNOD, Henri. *Usos e Costumes dos Bantu*. Tomo 1. Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique, 1996, p.310.)

<sup>146</sup> “(...), a crença da existência no Céu de seres especiais data de muito antes da chegada desses terríveis destruidores insectos. A ideia era familiar aos Rhongas, provavelmente a todos os Tsongas, desde muito tempo. Essas personagens não eram descritas apenas como anões. Chamavam-lhes os *Valungwana*. Dizia-se que caíam do Céu na época das grandes chuvas. (...) Vivem no espaço e quando troveja, sem chuva, os Nkunas dizem: *Valungwana vatlanga henhla* – Os *valungwana* divertem-se lá em cima! (...)” (JUNOD, Henri. *Usos e Costumes dos Bantu*. Tomo 2. Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique, 1996, p.380.)

<sup>147</sup> Mais uma vez, se instala a ambiguidade na interpretação dos acontecimentos, pois se, por um lado, Kindzu parece acreditar na presença deste ser sobrenatural (“Nem eu sei o que me fazia crer em suas falagens. Dentro de mim, já nem tinha jeito de negar. O tchóti se colocou à frente, todo de pé. Era tão baixo que parecia estar sempre sentado. Espreitava no caminho, como se fosse mandante da noite. O barco lhe obedecia aos mandos, para a esquerda, espera, mais devagarinho, com cuidado.” (TS, pp.64-65.); por outro, não deixa de se questionar sobre a sua existência (“(...) Caso estranho: Farida não era capaz de ver o tchóti. Pior ainda: ela descreditava da sua existência. (...) Aliás, mesmo eu comecei a duvidar. Cheguei a descer ao porão para provar se o baixito ali permanecia. Chamei por ele, vasculhei, passei tudo pela finura de um pente. Nada. Nem vestígio do anão. Farida tinha razão? Será que só em sonho a criaturita preencheria alguma existência? Ou seria, mais outra vez, obra de meu pai?” (TS, p.101))

Vemos, então, que as manifestações maravilhosas continuam a representar os obstáculos e os medos que Kindzu, na sua viagem de iniciação e de conhecimento do seu país, tem que enfrentar.

É o que vai acontecer com o aparecimento, anteriormente anunciado por Taímo, do *mampfana*, que repousava nos ramos da “árvore do demónio”, enquadrando a morte próxima de Kindzu:

“Me decidi, pronto, a sair dali. Quando me afastava, porém, das folhas se apurou um maravilhoso canto, de arrastar o sono para o último leito. Quase eu não conseguia um passo, meu corpo pesava séculos. Olhei a árvore e vi o pássaro que, em sonho, meu pai preditara. Era o mampfana, a ave matadora de viagens.” (TS, p.194)

Perante a visão do fantástico animal, Kindzu apela à ajuda do espírito do pai, pois só uma força sobrenatural pode destruir o que não pertence ao mundo tangível. Finalmente conciliados, pai e filho falam então sobre a importância dos sonhos e o espírito do pai faz-lhe revelações sobre a terra e os homens moçambicanos:

“- Mas pai, o que passa com esta nossa terra?

- Você não sabe, filho. Mas enquanto os homens dormem, a terra anda procurar.

- A procurar o quê, pai?

- É que a vida não gosta sofrer. A terra anda procurar dentro de cada pessoa, anda juntar os sonhos. Sim, faz conta ela é uma costureira de sonhos.” (TS, p.195)

Esta é, afinal, uma terra em estado de sonambulismo, que busca dentro dos homens o sonho que torna a tragédia da vida suportável e permite, pela fuga ao sofrimento, a sobrevivência e a esperança.

“Se dizia daquela terra que era sonâmbula. Porque enquanto os homens dormiam, a terra se movia espaços e tempos afora. Quando despertavam, os habitantes olhavam o novo rosto da paisagem e sabiam que, naquela noite, eles tinham sido visitados pela fantasia do sonho.” (TS, p.1)

Os sonhos, mais uma vez, assumem um papel central no percurso de Kindzu, tornando-se “revelações de um outro mundo” (TS, p.213). E é o último sonho de Kindzu que nos desvela o sentido dos acontecimentos, versão alternativa de um momento histórico que ganha uma nova dimensão:

“Agora era como se esses fantasmas trabalhassem em minha cabeça para me transmitirem seus segredos, revelações de um outro mundo. Vou relatar o último sonho a ver se me livro do peso de terríveis lembranças. Não quero que tais pensamentos me regressem.” (TS, p.213)

Kindzu sonha (“Ponho o sonho, em sua selvagem desordem” (TS, p.214)) com uma multidão de homens e mulheres esfarrapados e liderados pelo feiticeiro da sua aldeia, símbolo de uma cultura tradicional que teima em manter-se viva. O feiticeiro busca o local onde possa “criar um outro dia” (TS, p.214), esse dia de todos os começos, em que o renascimento será possível. Mas as suas palavras não são de ânimo: o seu discurso, carregado de imagens apocalípticas e grotescas, revela aos homens que o presente e o futuro serão marcados pela dor e pelo sofrimento e faz um diagnóstico dos males da nação, aludindo aos castigos que impenderão sobre a terra e os homens. É que a guerra que se vive em Moçambique matou nos homens toda a humanidade e todo o amor pela terra. Por isso, já não há lugar para a esperança nem para o sonho. Estamos perante uma visão absolutamente desesperançada e pessimista do futuro, porque os homens, desligados da terra, se desumanizaram e perderam o sentido de pertença, de comunidade:

*“Vós vos convertêsteis em bichos, sem família, sem nação. Porque esta guerra não foi feita para vos tirar do país mas para tirar o país de dentro de vós. Agora, a arma é a vossa única alma.”* (TS, p.215)

O roubo, a violência, o medo, a injustiça serão generalizados e até os mortos se erguerão para reclamarem o que lhes foi brutalmente retirado. A natureza revoltar-se-á, provocando várias calamidades e o sofrimento não terá fim. Esta é a visão apocalíptica de um mundo à beira da destruição, que parece não ter remissão. Mas, afinal, a esperança



ainda existe: basta que os homens retornem à pureza das origens, à limpidez de uma manhã que seja “a primeira madrugada do mundo”<sup>148</sup> (TS, p.214).

*“No final, porém, restará uma manhã como esta, cheia de luz nova e se escutará uma voz longínqua como se fosse uma memória de antes de sermos gente. E surgirão os doces acordes de uma canção, o terno embalo da primeira mãe. Esse canto, sim, será nosso, a lembrança de uma raiz profunda que não foram capazes de nos arrancar. Essa voz nos dará a força de um novo princípio e, ao escutá-la, os cadáveres sossegarão nas covas e os sobreviventes abraçarão a vida com o ingênuo entusiasmo dos namorados.”* (TS, p.216)

No regresso a esse tempo mítico encontrarão os homens o poder da regeneração e dos novos princípios, o caos que antecedeu a ordem, a raiz profunda da sua existência, que nenhuma guerra, afinal, conseguiu destruir. Mas para que tudo isto aconteça, os homens têm que se libertar do tempo presente, que os transformou em animais. É preciso, por isso, regressar ao passado e buscar nele a transformação que nos fará humanos de novo e nos fará renascer:

*“Tudo isto se fará se formos capazes de nos despirmos deste tempo que nos fez animais. Aceitemos morrer como gente que já não somos. Deixai que morra o animal em que esta guerra nos converteu.”* (TS, p.216)

Acontece, então, “o mais extraordinário dos fenómenos” (TS, p.216): sob a acção do feiticeiro, que lança sobre os presentes o líquido contido numa cabaça<sup>149</sup>, todos se

---

<sup>148</sup> “Em todas as civilizações, a Aurora de dedos cor-de-rosa é o símbolo alegre do despertar na luz reencontrada. (...)”

Sempre jovem, sem envelhecer, sem morrer, ela avança cumprindo o seu destino e vê sucederem-se as gerações. Mas todas as manhãs ela está aí, símbolo de todas as possibilidades, signo de todas as promessas. Com ela recomeça o mundo e tudo nos é oferecido. A aurora anuncia e prepara o desabrochar das colheitas, tal como a juventude anuncia e prepara o do homem. Símbolo de luz e de plenitude prometida, a aurora não deixa de ser, em cada um de nós, a esperança.” (CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Teorema, 1994, p.98.)

<sup>149</sup> “Símbolo feminino e solar, entre os Dogons, cujo sistema simbólico tem uma predominância lunar. É um substituto do vaso de terracota, matriz do Sol, em torno do qual se enrola a espiral de cobre vermelho de oito voltas que é o símbolo da luz, do verbo, da água, do esperma, dos princípios fecundantes. O carneiro mítico, primeiro filho do Sol, transporta entre os seus chifres uma cabaça, pintada com o óleo vermelho do sa, que é precisamente a matriz solar. Este carneiro, representação do princípio água-terra, fecunda a cabaça matricial com um falo erecto sobre a sua testa (GRID). Nommo, deus da água, grande demiurgo da cosmogonia dos Dogons, apresenta-se por vezes na terra sob a forma de cabaça. A família das plantas associadas ao cabaceiro

metamorfoseiam em animais, “perdendo as humanas dimensões” (TS, p.216). Esta espécie de baptismo é, então, o início de uma metamorfose que levará o Homem do caos ao cosmos, da animalidade ancestral à humanidade perdida: primeiro, há que ser animal, para depois se ser humano.

Por outro lado, a transformação dos humanos em bichos é igualmente um castigo que os deuses infligem aos homens pelos seus desmandos, enunciados no discurso do feiticeiro. Consequentemente, a metamorfose grotesca revela-se a metáfora de um país e um povo que, entregues à morte e à destruição, perderam toda a humanidade e se entregaram à irracionalidade.

Mas no seio desta desumanização generalizada, há quem se mantenha humano: Kindzu constata que se mantinha “completamente gente” (TS, p.216) e Junhito, “no inverso dos outros, ele se humanizava, lhe caíam penas, cristas e esporões.” (TS, p.217). Nesta nova metamorfose, agora de animal em humano, encontramos nós a visão de uma nação que, apesar das agressões e do sofrimento, insiste em humanizar-se, em atingir um estado superior, só conseguido pelo sonho e pelo retorno à infância e à família perdidas por acção da guerra:

“Mas Junhito ainda lutava para se desbichar, desembaraçar-se da condenação. Me veio à ideia que ele precisava de um pouco de infância e cantei os embalos de nossa mãe, sua última ponte com a família. Enquanto eu cantava ele se foi vertendo todo gente, completamente Junhito. A seu lado, como se chamada por meu canto, minha mãe apareceu segurando uma criança em seu colo.”<sup>150</sup> (TS, p.217)

A mensagem final é, assim, de esperança, pois os predadores de Junhito-nação são derrotados por Kindzu, finalmente transfigurado em naparama. Salvo dos seus algozes, que simbolizam a opressão, a miséria e a morte, o menino-país pode humanizar-se e renascer, retomando a independência e a paz tão desejadas.

---

está ligada às noções de espaço, de extensão e de comércio; a cabaça é a imagem do corpo inteiro do homem, e do mundo no seu conjunto (DIED).

Entre os Bambaras, símbolo do ovo cósmico, da gestação, do útero feminino, onde se elabora a vida manifestada. Os Bambaras chamam ao cordão umbilical a corda da cabaça da criança (ZAHB).” (CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Teorema, 1994, p.136.)

<sup>150</sup> A mãe de Kindzu, já velha, anuncia ao filho que está grávida há muitos anos e que se recusa a ter o seu filho no presente (TS, p.34).

Kindzu chega ao final da viagem: agora ele compreende o seu país, agora ele sabe que o sonho só pode ser vivido se não virar as costas ao seu lugar, à sabedoria tradicional que marcava os sonhos do pai e os ensinamentos dos velhos e do nganga da sua aldeia. E é no regresso a esse substrato que Kindzu vai viver as últimas “alucinadas visões” (*TS*, p.217) de uma estrada em que não são os homens que caminham, mas sim a própria estrada, percorrendo as muitas paisagens de que Moçambique é feito. E é aqui que as narrativas de Kindzu e de Muidinga se tocam, pois esta é a mesma estrada movente em que se encontram Muidinga e Tuahir, eles também em viagem de reconhecimento e de iniciação por um Moçambique que a guerra e o desamor dos homens condenaram à obscuridade.

Se considerarmos tanto a viagem de Kindzu como a de Muidinga como narrativas de iniciação, a iniciação deste último faz-se com o velho e com os cadernos de Kindzu. Para este, a viagem é um momento de reencontro com os valores humanos e de aprendizagem do sentido para a vida, num país destruído pela guerra e que se encontra à deriva (*TS*, p.195). E enquanto narrativas de iniciação, as duas histórias são marcadas por diferentes provas, enformadas nas várias histórias relatadas. Todas encerram um sentido alegórico e veiculam a aprendizagem do relacionamento do mundo dos mais velhos com o dos mais novos, do passado com o presente, dos mortos com os vivos, do sonho com o real, do mar com a terra, da oralidade com a escrita.

E é nessa estrada que se move enquanto os homens sonham que acontece a última metamorfose: as letras dos cadernos de Kindzu, que se encontram nas mãos de Muidinga-Gaspar, o menino nascido da brutalidade do colonialismo, voam e transformam-se em grãos de areia. No momento da morte de Kindzu, o renascimento dá-se pela fusão da escrita, “fantasia de brancos”, com a própria terra moçambicana, que ela relata. Essa fusão final, nascida de uma viagem de reconhecimento e aprendizagem, em que Kindzu havia entabulado conhecimento com personagens que eram os símbolos de todos os estratos da sociedade moçambicana, do mundo tradicional e do moderno, do sonho e da realidade, essa aprendizagem, relatada nos cadernos, torna-se a própria terra, que, sonhambulante, se vai alimentando das “forças subterrâneas onde as almas se recuperam” (*TS*, p.205), enquanto aguarda pela chegada de um novo dia em que ressurgirá.

### **3.4 A Varanda do Frangipani e O Último Voo do Flamingo: em busca da verdade na mentira**

“A verdade, afinal, é filha mulata de uma pergunta mentirosa.”

Mia Couto<sup>151</sup>

Dissemos anteriormente que a exploração do maravilhoso que povoa o imaginário das comunidades tradicionais se constitui, para os escritores moçambicanos, como uma estratégia de construção da moçambicanidade, assente na valorização da multiplicidade de vozes que constituem a sociedade moçambicana e na recusa e subversão dos cânones do pensamento ocidental, símbolos, durante muitos séculos, da opressão do colonialismo e da perda de identidade cultural.

Nesse movimento de emancipação em relação às correntes de pensamento ocidentais, encontra-se implícita a vontade de dar expressão literária a modelos de pensamento próprios, reveladores do carácter híbrido e plural da sociedade moçambicana em que, lado a lado com a influência crescente de uma modernidade de matriz ocidental, coabitam ainda sistemas de valores e modos de vida tradicionais.

Institui-se, desta forma, numa narrativa que, como já vimos, tematiza as crenças das comunidades tradicionais, confrontando-as com os valores da modernidade, uma relação, por vezes conflituosa, entre dois sistemas de pensamento, o racional e o mítico, que olham a realidade segundo perspectivas diferentes e não raras vezes antagónicas, o que leva ao questionamento de noções como as de real, ficção, verdade e mentira.

Aliás, como aponta David Brookshaw, deu-se uma clara mudança na representação literária da verdade na África lusófona da década de 90 do século passado. No período que se seguiu às independências, o clima cultural das novas nações “was dominated by the

---

<sup>151</sup> COUTO, Mia. “Patanhoca, o cobreiro apaixonado”. In *Vozes Anoitecidas*. Lisboa: Caminho, 2001 (6ª. Edição), p.155.

ideological convictions of the new revolutionary regimes”,<sup>152</sup> e a verdade “was therefore unitary rather than ‘federal’, as was the utopian nation state in formation, whose identity and history literature sought to evoke.” No Moçambique pós-independência, o dogma do governo da FRELIMO – baseado numa fusão retórica de socialismo científico e nacionalismo unificador – pressupunha uma verdade totalizadora que buscava banir as perspectivas múltiplas da realidade que o sincretismo cultural de Moçambique oferece. No entanto, na década de 90, grande parte dos escritores da África lusófona haviam já percebido as debilidades de uma visão unitária da realidade imposta superiormente e as suas obras reflectiam uma realidade mais complexa em que a heterogeneidade reina e a noção de uma verdade dogmática, única e absoluta é questionada e fragmentada e, como afirma Rothwell, “this fragmentation offers very unstable grounds for the creation of a fixed identity, turning the Mozambique Couto culturally inscribes into an identity-in-progress that can never be definitively rendered without destroying its essence.”<sup>153</sup>

Assim, se, como afirma o narrador de “O cachimbo de Felizbento”, “toda a estória se quer fingir verdade” (EA, p.65), isto é, deseja construir-se de acordo com leis de coerência próprias que a tornam verosímil; por outro lado, “toda a verdade aspira ser estória” (EA, p.65), deseja cobrir-se das roupagens da ficção, do encantamento provocado pela fantasia e pelo maravilhoso, que permitem recriá-la, transformá-la, instituindo uma realidade alternativa que ultrapassa os espalhos do mimetismo ocidental.

A verdade surge, então, relativizada, questionada, problematizada, substituída por uma miríade de versões, de diferentes perspectivas sobre os acontecimentos que, não raras vezes, se constituem como alternativas e desestruturadoras da verdade oficial.

A missão do escritor é precisamente a de trazer para a escrita as muitas vozes que se cruzam na sociedade moçambicana, interpretando os acontecimentos segundo diferentes sistemas de valores, revestindo-os da ambiguidade e da dúvida reveladoras de uma sociedade multifacetada e complexa em que várias verdades coexistem sem se auto-excluírem.

---

<sup>152</sup> BROOKSHAW, David. “Old Realms and New Realities: African Literature in Portuguese since Independence and the Postmodernist Fiction of Germano Almeida”. In JESSE, Lisa (Ed.). *Portuguese at Leeds: A Selection of Essays from the Annual Semana Portuguesa*. Leeds: Trinity and All Saints College, 1995, p.116.

<sup>153</sup> ROTHWELL, Phillip. *A Postmodern Nationalist. Truth, Orality, and Gender in the Work of Mia Couto*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2004, p.30.

Aliás, a problematização da noção de verdade, característica central do Realismo Mágico hispano-americano, assume um papel preponderante na obra de Mia Couto, constituindo-se como parte da estratégia de questionamento das certezas absolutas que pretendem anular perspectivas alternativas do real.

“No resto sou um biólogo, tentando introduzir suspeições poéticas nas certezas científicas.”<sup>154 155</sup>

De facto, Mia Couto é aquilo que Phillip Rothwell apelidou de “a postmodern abolitionist of philosophical truth”<sup>156</sup>, instituindo, desde o romance *A Varanda do Frangipani*, um questionamento permanente do conceito de verdade:

“[*A Varanda do Frangipani*] provides a clear example of Couto’s challenge to the concept of a unitary truth. He ruptures the central premise of all but postmodern ideologies that depend on the search for a locatable truth. In the process, he fashions a syncretistic identity for the nation that both rests and refutes a return to ancestral values.”<sup>157</sup>

Mia Couto questiona a concepção de verdade “as a means of fashioning a national identity that is more appropriate to the reality of Mozambique than the models of colonialism and socialism previously offered.”<sup>158</sup> E este questionamento ocorre, em primeira instância, no domínio da própria língua, que Mia trabalha no sentido da inovação e do jogo, o que leva a uma situação em que o sentido nunca pode ser absoluto, sendo marcado pela multiplicidade de interpretações e de perspectivas. O remanejamento da

---

<sup>154</sup> COUTO, Mia. “O gato e o novelo”. In *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (08/10/1997), p.59.

<sup>155</sup> A necessidade absoluta de escutar as muitas verdades de que a realidade é feita é reafirmada por Mia Couto numa reflexão sobre a ciência: “Só se escreve com intensidade se vivemos intensamente. Não se trata apenas de viver sentimentos mas de ser vivido por sentimentos. A escola muitas vezes nos «aconselha» a olhar o mundo através de uma só janela. E a acreditarmos que só é verdade aquilo que for sujeito ao veredicto da ciência. Assim, fechamos a nossa disponibilidade para outras verdades. Ficamos mais pobres, mais centrados no nosso isolamento.” (COUTO, Mia. “Uma palavra de conselho e um conselho sem palavras”. In *Pensatempos*. Lisboa: Caminho, 2005, p.49.)

<sup>156</sup> ROTHWELL, Phillip. *A Postmodern Nationalist. Truth, Orality, and Gender in the Work of Mia Couto*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2004, p.27.

<sup>157</sup> ROTHWELL, Phillip. *A Postmodern Nationalist. Truth, Orality, and Gender in the Work of Mia Couto*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2004, pp.19-20.

<sup>158</sup> ROTHWELL, Phillip. *A Postmodern Nationalist. Truth, Orality, and Gender in the Work of Mia Couto*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2004, p.30.

língua do antigo colonizador nega a possibilidade de qualquer fixismo, condição indispensável dos sistemas que assentam numa crença inabalável na verdade. Mas o desafio de Mia Couto ao conceito de verdade contamina a sua escrita também ao nível diegético, nomeadamente pela intervenção do elemento maravilhoso, revelador de uma dada cosmovisão, como aliás acontece em *A Varanda do Frangipani*, romance em que demonstra as instabilidades inerentes ao próprio processo de busca da verdade.

Essa preocupação com a erosão de um conceito unitário e monolítico de verdade é central em *A Varanda do Frangipani*, mas também em *O Último Voo do Flamingo*, obras em que o autor reavalia a carga moral da falsidade e equaciona a ficcionalização/fabulação da história como uma componente essencial da busca da verdade.

Efectivamente, se, por um lado, as personagens de Izidine Naíta e Massimo Risi buscam provas, indícios e factos, não obtêm nos depoimentos dos habitantes do asilo em *A Varanda do Frangipani* e dos habitantes de Tizangara em *O Último Voo do Flamingo* senão estórias, mais ou menos fantasiosas, que mais não são do que diferentes versões dos acontecimentos, múltiplas perspectivas que se cruzam e que tornam impossível a tarefa da reconstituição de uma verdade única, verificável e incontestável.

Em *A Varanda do Frangipani*, o ambiente que se estabelece desde o início do romance é propiciador, logo à partida, de um questionamento da “verdade” dos factos narrados, já que a dimensão fantástica e maravilhosa da narrativa se instala desde o primeiro capítulo, onde o narrador se auto-apresenta: “Sou o morto.” (VF, p.11). A narrativa é imediatamente colocada num plano que não o da realidade tangível, num mundo em que os mortos se manifestam e interferem na existência dos vivos. Morto que se “desglorificou” (VF, p.11) na morte porque não foi alvo das cerimónias que a tradição prescreve, e assim se transformou em xipoco<sup>159</sup>, Ermelindo Mucanga tem que regressar à vida e encarnar em Izidine Naíta, inspector da polícia vindo ao asilo de S. Nicolau para descobrir as circunstâncias da morte de Vasto Excelêncio.

Assim, desde o primeiro momento, o universo da fantasia rompe a norma unidimensional da escrita e conjuga o real com o sobrenatural, num texto de literariedade pluridimensional em que realidade, sonho e maravilhoso entretecem estórias vividas num local que o frangipani – árvore da vida – tornou sagrado.

---

<sup>159</sup> “Chipoco (do boer «spook», fantasma). Espírito utilizado em práticas de feitiçaria e que pode, portanto, ser dominado e posto ao serviço de um feiticeiro.” (POLANAH, Luís. *O Nhamussoro e as Outras Funções Mágico-Religiosas*. Coimbra: Instituto de Antropologia – Universidade de Coimbra, 1987, p.148.)

*A Varanda do Frangipani* é um romance que pretende reflectir sobre as consequências de uma guerra civil combatida em nome de verdades ideológicas (a RENAMO proclamava lutar em nome da democracia e a FRELIMO em nome do socialismo): a perda da identidade cultural e a extinção de um modo de vida tradicional, ameaçado pela desestruturação familiar que a guerra provocou e pelos novos valores da modernidade.

E esse modo de vida tradicional é personificado pelos velhos habitantes do asilo, último reduto de uma cultura moribunda que teima em sobreviver. Porto de escravos, asilo de velhos moribundos, prisão de revolucionários, esta “fraqueza” (VF, p.22) testemunhou muitos dos horrores que marcaram a história de Moçambique e constitui-se, igualmente, uma metáfora para a própria nação moçambicana, onde se cruzam o urbano Izidine Naíta, a assimilada Marta Gimo, os velhos com as suas histórias, crendices e valores, e Domingos Mourão/Xidimingo, o português que renasceu numa terra que não era a sua mas à qual se entregou “como quem se converte a uma religião” (VF, p.49), e que lamenta o fim do Moçambique que conheceu e que amara. Por isso, para ele, Moçambique, hoje, é a varanda do frangipani, local que resiste à voragem de um tempo que roubou a alma à nação.

“Digo-lhe com tristeza: o Moçambique que amei está morrendo. Nunca mais voltará. Resta-me só este espaçozito em que me sombreio de mar. Minha nação é uma varanda.” (VF, p.50)

Nesta fortaleza, onde pontua uma árvore do frangipani, habita um grupo de velhos, isolados do mundo, esquecidos por Deus e, por isso, “livres de mentir” (VF, p.26), isto é, de recriar a existência com as cores da fantasia, instituindo uma ordem própria que lhes permite sobreviver numa sociedade que já não tem lugar para eles:

“(…) A guerra engole os mortos e devora os sobreviventes. Eu não queria ser um resto dessa violência. Ao menos, aqui na fortaleza, os velhos intentavam outra ordem na minha vivência. Eles me davam o ciclo dos sonhos. Seus pequenos delírios eram os novos muros da minha fortaleza.” (VF, pp.127-128)



O sonho, a fantasia, o maravilhoso surgem, assim, a cada passo nas vozes dos velhos que, pela palavra, põem fim à dor muda do indivíduo, revelando-se como o seu modo de expressão interior e como instrumento de representação da inadequação do mundo à integridade do “Eu”. Os velhos, alienados pelo isolamento e pelo ciclo de morte instaurado pela guerra, sobrevivem, no esforço contínuo de se darem a conhecer pela palavra (“Neste asilo, o senhor se aumente de muita orelha. É que nós aqui vivemos muito oralmente.” (VF, p.28)). Cada um, ávido de contar a sua estória, fala para manter viva uma outra ordem: o ciclo dos sonhos.

Por isso, contam histórias. Eles constituem-se “personagens-narrativa”<sup>160</sup>, já que todos têm histórias para contar, explicando a sua natureza ou especificidade, dando na mentira/ficção das suas narrativas, passadas no tempo mítico do antigamente, a explicação para um presente que mais não é do que a realização de um destino há muito definido. Navaia Caetano, no depoimento que presta a Izidine, assim o afirma:

“Tudo começa antes do antigamente. Nós dizemos: ntumbuluku. Parece longe mas é lá que nascem os dias que estão em botão. A morte desse Excelência já começou antes dele nascer. Começou comigo, a criança velha.” (VF, p.28)

Também a feiticeira Nãozinha vai buscar ao passado a explicação dos acontecimentos presentes:

“É por isso: para falar desse Vasto Excelência, salvo seja, devo falar primeiro de meu pai. Posso retrazar-me nele, em tempos do antigamente? (...) Não quero perder-lhe o tempo mas o senhor não vai entender nada se eu não descer fundo nas minhas lembranças. É que as coisas começam mesmo antes de nascerem.” (VF, p.82)

As histórias contadas por Navaia Caetano, Nãozinha, Nhonhoso ou Xidimingo, espécie de narrativas encaixadas, fornecem elementos para o entendimento da narrativa principal, revelando o que se passava no asilo, mas constituem-se, acima de tudo, fonte

---

<sup>160</sup> LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas Africanas e Formulações Pós-coloniais*. Lisboa: Edições Colibri, 2003, p.70.

suplementar de informação, formadora, crítica e moralizante, já que, pelas histórias que narram, as personagens veiculam e partilham uma experiência de vida, um ensinamento.

As personagens existem, assim, mediante a sua própria capacidade de fabular, de narrar uma história que é, afinal, a sua própria vida. Por isso, Navaia Caetano conta a sua história todas as noites, mesmo que ao fazê-lo corra risco de vida:

“Sou um menino que envelheceu logo à nascença. Dizem que, por isso, me é proibido contar minha própria história. Quando terminar o relato eu estarei morto.”  
(VF, p.28)

“De noite, me pesava a velhice. Deitado no meu leito, chamava os outros velhos para lhes contar um pedaço da minha história. Meus companheiros conheciam o perigo mortal daqueles relatos. No final de um trecho, eu podia ser abocanhado pela morte.” (VF, p.36)

E nesse mundo de fantasia e ficção, a busca da verdade, ou pelo menos de uma verdade mensurável e verificável, torna-se uma tarefa impossível, já que ela é condicionada por um “counterdiscourse”<sup>161</sup>, que mina a narrativa e que institui uma ordem em que todas as verdades se tornam meras ilusões. Neste romance policial, as convenções do género são subvertidas, pois os possíveis suspeitos confessam, todos, a autoria do crime, mas fazem-no fabulando, apresentando diferentes versões dos acontecimentos, e assim a busca da verdade é substituída por uma rede de mentiras e de versões. Os velhos vivem no limiar entre a verdade e a mentira, a vida e a morte, o passado e o presente, a velhice e a infância, literalmente no caso de Navaia Caetano, criança-velha que, precisamente, necessita de mentir, inventar para se manter vivo. De facto, para fugir à morte, ele mente, fantasia, recria a sua existência, revestindo-a de uma aura de excepcionalidade que lhe devolve a dignidade perdida num mundo onde os velhos perderam o seu valor social. Navaia, menino de dia, velho à noite, desafia a temporalidade:

“O irmão de minha mãe me falou:

- *Você, Caetanito, você não tem nenhuma idade.*

---

<sup>161</sup> ROTHWELL, Phillip. *A Postmodern Nationalist. Truth, Orality, and Gender in the Work of Mia Couto*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2004, p.32.

Tinha sido assim: eu nascera, crescera e envelhecera num só dia. A vida da pessoa se estende por anos, demorada como um desembrulho que nunca mais encontra as destinadas mãos. Minha vida, ao contrário, se despendera toda num único dia. De manhã, eu era criança, me arrastando, gatinhoso. De tarde, era homem feito, capaz de acertar no passo e no falar. Pela noite, já minha pele se enrugava, a voz definhava e me magoava a saudade de não ter vivido.” (VF, pp.32-33)

A arte de narrar é a arte de mentir e Navaia sobreviverá enquanto contar histórias, animando as noites do asilo e justapondo em si essa identidade paradóxica de ser velho e sempre criança, simbolizando a convivência do passado e do presente, a sabedoria do passado e a esperança do presente e do futuro. Deixar de contar implica a morte; a morte de uma visão do mundo, de um olhar encantado sobre a realidade; a morte, enfim, de uma arte que se transmite de geração em geração, processo de passagem de um legado oral dos mais velhos para os mais novos.

Pelas suas acções, os velhos inviabilizam a possibilidade de uma História fixa, uma vez que eliminam todas as certezas. Para eles, a História não é constituída por uma série de factos objectivos que se relacionam entre si, mas sim por um conjunto de perspectivas e narrativas múltiplas e intermináveis. Para explicar a morte de Vasto Excelêncio, Navaia e Nãozinha, a falsa feiticeira que de noite se transforma em água, contam as histórias das suas vidas, revestidas de maravilhoso e de mito; Nhonhoso narra uma lenda que explica a origem dos animais, das plantas e do Homem; Xidimingo, o velho português que vive com saudades do Outono, conta uma história antiga, “dos tempos de Vasco da Gama” (VF, p.48). Todas essas histórias, passadas na “origem do antigamente” (VF, p.69), revelam um mundo em que o mito e o sagrado assumem uma dimensão preponderante e em que a realidade tangível é condicionada e explicada por forças invisíveis, por um plano definido num tempo antes do tempo, um tempo mítico marcado pelo sagrado, pelo mito e pelo rito. Assim, a morte de Vasto Excelêncio é consequência da acção dessas forças superiores...

“Digo logo, senhor inspector: fui eu que matei Vasto Excelêncio. Já não precisa procurar. Estou aqui, eu. Vou juntar outra verdade, ainda mais parecida com a realidade: esse mulato se matou a ele mesmo usando minhas mãos. Ele se condenou, eu só executei seu desejo matador.” (VF, p.28)

... e de uma existência que se repete ciclicamente, perpetuando no presente gestos e acções há muito previstos:

“Desculpa, senhor inspector, mas eu devo lembrar meu pai. Porquê? Porque eu mesma matei o mulato Excelêncio. Se admira? Pois eu lhe digo, agora: esse satanhoco tinha o espírito do meu pai. Tive que lhe matar porque ele era um simples braço executando as vontades do meu falecido pai.” (VF, p.82)

Por outro lado, pelas confissões dos velhos, a morte de Vasto Excelêncio assume um carácter colectivo com uma clara dimensão metafórica, já que os velhos representam o passado e Vasto Excelêncio o presente feito de corrupção e violência. Aliás, Navaia Caetano e Nãozinha confessam ter assassinado Excelêncio na sequência de actos de desrespeito e desprezo do administrador do asilo pelos velhos e pela cosmovisão que eles representam, constituindo-se a sua morte às mãos dos velhos um acto de justiça e de auto-defesa de um mundo que luta por sobreviver:

“Fechei os olhos. Afinal, tinha sido para matar que a morte disputara meu corpo? Desencrispei as mãos. Apoiado pelos velhos fui sendo arrastado para a porta. Sobre mim tombou o luar. Só então notei um punhal brilhando, justiceiro em minha mão direita.” (VF, p.40)

“O mulato fosse maldiçoado com todas as mortes. Agora, eu digo: Vasto Excelêncio foi destinado nesse momento. Eu é que lhe encomendei, o homem subitou-se por minha autoria. O mesmo sangue que me escorria no peito havia ele de perder do seu corpo. (VF, p.91)

Nos depoimentos-confissões dos velhos plasma-se, então, uma cosmovisão em que o maravilhoso é parte integrante de uma forma de conceber e interpretar o mundo que vê muito para além do real. Nos velhos do asilo encontra-se alegoricamente encarnada a problematização da nação enquanto espaço cultural que deve validar e manter as tradições,

mas, como nos é revelado no último capítulo, aliando-as aos novos tempo, simbolizados por Izidine<sup>162</sup>.

O romance vai ser marcado pelo conflito permanente entre duas visões do mundo, duas concepções do real e da verdade, que parecem não encontrar um ponto em comum. De facto, Izidine Naíta, o inspector de polícia vindo da cidade para investigar as circunstâncias da morte de Vasto Excelêncio, e, portanto, em busca de uma verdade feita de factos, provas, indícios e evidências, vê-se enredado desde a sua chegada à fortaleza de S. Nicolau por um emaranhado de versões contraditórias que adensam ainda mais uma morte que já de si era um enigma:

“O inspector tinha sete dias para descobrir o assassino. Não tinha fontes acreditáveis, nenhuma pista. Nem sequer sobrara o corpo da vítima. Restavam-lhe testemunhas cuja memória e lucidez já há muito haviam falecido. (VF, p.24)

A sua estratégia passa pela recolha de depoimentos junto dos velhos que habitam o asilo e que, por isso, haviam sido testemunhas privilegiadas dos acontecimentos. Registadas num caderno, essas declarações, no entanto, estarão longe de o esclarecer e

---

<sup>162</sup> Alcinda M. Honwana, na reflexão que faz sobre a relação entre tradição e modernidade nas sociedades africanas, coloca em evidência o carácter dinâmico da tradição, negando as teorias que a caracterizam como hostil à mudança, não racional, orientada para o mundo do símbolo e das imagens e, portanto, oposta ao mundo ocidental, fundamentalmente científico, racional e, conseqüentemente, moderno.

Com efeito, nesta oposição binária entre tradição e modernidade, este último termo é valorizado e universalizado, ao passo que a tradição é vista frequentemente como algo residual e com uma conotação negativa, porque retrógrada e estática.

No entanto, a autora defende “que as tradições nunca foram estáticas e são de natureza dinâmica e adaptável”, já que “nenhuma tradição pode afirmar-se como uma réplica exacta de uma prática anterior, porque as tradições são criadas e recriadas através de um processo histórico.” (HONWANA, Alcinda Manuel. *Espíritos Vivos, Tradições Modernas. Possessão de Espíritos e Reintegração Social Pós-guerra no Sul de Moçambique*. Lisboa: Ela por Ela, 2003, p.24.)

Concluimos, por isso, que as tradições só se mantêm vivas se forem capazes de se reprocessarem continuamente, dando resposta aos novos problemas com que as comunidades têm que lidar. Passado e presente, tradição e modernidade, encontram-se, assim, intimamente ligados, nutrindo-se reciprocamente, processo a que Hobsbawm e Ranger, citados por Alcinda Honwana, deram o nome de “invenção da tradição”:

“Segundo eles, uma «tradição inventada» é um conjunto de práticas, normalmente dirigidas por normas abertas ou tacitamente aceites e de natureza simbólica, que procura inculcar certos valores e normas de comportamento e que automaticamente implica continuidade com um passado histórico adequado. Tradições inventadas são, assim, respostas a situações novas que assumem a forma de referência a situações passadas ou que estabelecem o seu próprio passado por meio de uma repetição quase obrigatória.” (HONWANA, Alcinda Manuel. *Espíritos Vivos, Tradições Modernas. Possessão de Espíritos e Reintegração Social Pós-guerra no Sul de Moçambique*. Lisboa: Ela por Ela, 2003, p.24.)

desde o primeiro momento Izidine sente-se totalmente perdido e isolado num mundo que não compreende e em que ele não é mais do que um estranho<sup>163</sup>:

“Quem sabe Marta tinha razão? Ele estudara na Europa, regressara a Moçambique anos depois da Independência. Esse afastamento limitava o seu conhecimento da cultura, das línguas, das pequenas coisas que figuram a alma de um povo. (...) No campo, não passava de um estranho.” (VF, p.44)

A comunicação torna-se, assim, impossível, já que Izidine, pela sua educação ocidentalizada, há muito se havia afastado da matriz cultural das suas origens. Ele já não consegue falar como um africano. Até o português que fala aponta para um reino de sentido diferente daquele sobre o qual os residentes do asilo baseiam o mesmo código linguístico. Os significantes podem ser os mesmos mas o que eles significam não é. Para os velhos, o mesmo código linguístico aponta para uma realidade diferente daquela que Izidine conhece e desta forma os velhos desafiam as premissas do sentido unitário, desestabilizando a possibilidade de instituir uma verdade única.

*“- Eles, todos eles, lhe estão a dizer coisas importantíssimas. Você é que não fala a língua deles.*

*- Não falo? Se nós falámos sempre em português?!*

*- Mas falam outra língua, outro português. (...)” (VF, p.77)*

Para os velhos do asilo, Izidine é um mezungo, “um de fora, um que não merece as confianças” (VF, p.55) e, conseqüentemente, eles nunca lhe contarão “realidades”. Naquele mundo em que a tradição reina, Izidine pura e simplesmente não existe, não é ninguém:

*“- Nós não lhe confiamos, inspector.*

*- Mas porquê? Só por eu ser polícia?*

Ele encolheu os ombros. E proferiu frases vagas, tudo dito a meios-tons.

(...)

*- Será que, para vocês, eu não sou um homem bom?*

---

<sup>163</sup> A propósito desta clivagem entre o mundo rural e o mundo urbano que marca a sociedade moçambicana, vide depoimento de Mia Couto citado na p.69, nota<sup>29</sup>.

- *Você não é bom nem é mau. Você simplesmente inexistente.*
- *Como inexistente?*
- *Você fez circuncisão?” (VF, p.99)*

Um diálogo entre Marta e Izidine vai pôr em evidência os dois mundos que se confrontam na narrativa, as várias verdades de que, afinal, a realidade é feita: um, racional, procura provas e a “verdade”; o outro fala por enigmas, recriando e fabulando a realidade. Do confronto entre estes dois mundos, que não se conciliam, nasce a incompreensão, a rejeição e a desconfiança:

- “- Sim, é você que anda a meter coisas na cabeça dos velhos, para eles inventarem disparates e me confundirem...*
- Não são disparates. Você é que não percebe o que eles lhe estão a dizer.*
- (...)*
- Mas para quê esta conversa estúpida? Eu estou aqui para descobrir quem matou...*
- E é isso só que você quer: descobrir culpados. Mas aqui há gente. São velhos, estão no fim das suas vidas. Mas são pessoas, são o chão desse mundo que você pisa lá na cidade.” (VF, pp.77-78)*

Este mundo, desprezado e esquecido por quem o desconhece e o subestima, é, no fundo, a raiz sobre a qual assenta a existência, e os que o negam, fazem-no muitas vezes para negar as suas origens e o que de mais essencial existe em si, e que não é muito diferente do que estes velhos representam:

- “- Você quer condená-los!*
- Quero saber a verdade...*
- Quer condená-los, sabe porquê? Porque você tem medo deles!*
- Medo, eu?*
- Sim, medo. Estes velhos são o passado que você recalca no fundo da sua cabeça. Esses velhos lhe fazem lembrar de onde vem...” (VF, p.78)*

No fundo, na relação difícil entre Izidine Naíta e os velhos do asilo, encontra-se corporizada a identidade do próprio Moçambique, um jogo de reinterpretações que

condiciona a possibilidade de um fixismo definitivo porque não há um único significado para um significante. Ao aceitar a abolição da verdade, Mia Couto estabelece um novo caminho para Moçambique que assenta na negação das verdades inabaláveis que lhe custaram tão caro: as verdades inquestionáveis do colonialismo e do socialismo científico. Além disso, a sua rejeição de uma verdade absoluta destrói o domínio das ideologias ocidentais dominantes e prevê o retorno às origens africanas. O resultado é a defesa de uma identidade nacional, sempre mutável, mas que tem como principal característica a recusa de estruturas binárias e a dissolução dos absolutos.

“The characters of *A Varanda do Frangipani* utopically symbolize a post war Mozambican nation in which the fundamental premise of dogma is banished, and identity is never conclusively grounded. As much through Izidine, who has lost his link to Africa, as through Mourão, who has become separated from Portugal, Couto sets his characters adrift, and forces them to assume new identities that respect and reinterpret traditions but never fossilize them.”<sup>164</sup>

A personagem de Izidine personifica a busca da verdade, mas de uma verdade que se quer impor como única e que rejeita a validade de outras posturas perante o real. Por isso, a sua tarefa se revela um beco sem saída, já que, convencido da superioridade dos seus saberes, se recusa a ouvir as vozes que, pela mentira da ficção, lhe mostram outros caminhos e lhe revelam o real significado dos acontecimentos. Afinal, como afirma Xidimingo, é a própria vida que torna impossível a descoberta da verdade, pois “as coisas só fingem acontecer” (VF, p.55) e até mesmo a morte de Vasto Excelência pode não ter passado de uma mera mudança de estado:

“- Excelência morreu? Ou simplesmente mudou-se, deixou de se ver?” (VF, p.55)

Marta Gimo adverte-o para a necessidade de, naquele lugar, desenvolver outras estratégias de análise da realidade, que passam não pela recolha de provas e depoimentos, mas pela contemplação respeitosa de um mundo que se rege por regras próprias e que não

---

<sup>164</sup> ROTHWELL, Phillip. *A Postmodern Nationalist. Truth, Orality, and Gender in the Work of Mia Couto*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2004, p.41.



deve ser perturbado na sua harmonia. O que esse mundo tiver para revelar, fá-lo-á voluntariamente e de acordo com as suas próprias regras:

*“- O que se encontra nesta vida não resulta de procurarmos.” (VF, p.43)*

Izidine tem que aprender a interpretar o silêncio e a compreender os segredos que nos são revelados pelo outro lado da vida:

“O que o velho dissera foi que, sob o ruído da rebentação, se escondiam vozes de naufragados, pescadores afogados e mulheres suicidadas. De entre esses lamentos lhe haveriam de chegar os gritos do próprio Vasto Excelêncio. O polícia sorriu desdenhoso. Marta lhe corrigiu o cepticismo:

*- Está a ver a sua arrogância? Pois fique sabendo que, todas as manhãs, o morto grita o nome do assassino.*

*- Não posso crer.*

*- Todas as manhãs o morto clama juras de vingança.” (VF, pp.43-44)*

Por outro lado, à medida que a narrativa evolui, torna-se evidente a relação entre a verdade e a morte. É que o país havia-se tornado um “lugar perigoso para quem procura verdades” (VF, p.99). Por isso, a sua tarefa de descobrir a verdade torna Izidine um alvo dos poderes corruptos de Maputo, que gizam um plano para o eliminar. E é Nãozinha quem lhe revela esse plano, denúncia clara de um país onde campeiam a violência e a corrupção e onde os homens honestos não têm lugar<sup>165</sup>:

*“Deveria ter tido maneiras para rondar por aí. Mas não. O senhor espantou a verdade. E, agora, o que faz? Agora, parece o javali que foge com o rabo em pé. Se acautele, inspector. Lá, em Maputo, o senhor está a ser perseguido. Não lhe transferiram de secção? Não lhe ameaçaram? (...) O senhor não sabe mas eles o odeiam. (...) A verdade é esta: o senhor deve deixar a polícia. Você é um fruto bom numa árvore podre. Você é o amendoim num saco de ratos. Vão devorá-lo antes*

---

<sup>165</sup> A carta de Ernestina (pp.105-117) revela, no retrato que faz de Vasto Excelêncio, uma profunda crítica social e política aos dirigentes que se aproveitam dos seus cargos para negociatas e enriquecimento ilícito, às custas do povo.

*que você os incomode. O crime é o capim onde pastam os seus colegas.” (VF, p.141)*

À medida que Izidine vai percebendo a variedade de verdades que se cruzam, ele deseja ter um ponto de referência fixo, e esse ponto é a tradição, as suas raízes, de que ele já há muito se afastou. Mas esse desejo não pode ser satisfeito, até porque a atitude dos velhos é de permanente desconfiança e cada gesto que faz para revelar conhecimento da tradição é rechaçado e ridicularizado por eles, como acontece na falsa cerimônia de circuncisão, transformada num episódio carnavalesco (VF, pp.99-100).

Estranho àquele mundo, homem negro com alma de branco, Izidine vai, através do contacto com os habitantes do asilo, da influência do espírito de Ermelindo Mucanga e das escamas do pangolim, encetar uma viagem de (re)conhecimento de Moçambique e suas gentes, renascendo como moçambicano precisamente desse processo de cruzamento do passado, representado pelos velhos, com o presente que ele personifica. E esse processo é mediado por Marta Gimo, que revela ao inspector o verdadeiro crime perpetrado naquele lugar:

*“- Escute, senhor inspector: o crime que está sendo cometido aqui não é esse que o senhor anda à procura.*

*- O que quer dizer com isso?*

*- Olhe para estes velhos, inspector. Eles todos estão morrendo.*

*- Faz parte do destino de qualquer um de nós.*

*- Mas não assim, o senhor entende? Estes velhos não são apenas pessoas.*

*- São o quê, então?*

*- São guardiões de um mundo. É todo esse mundo que está sendo morto.*

*- Desculpe, mas isso, para mim, é filosofia. Eu sou um simples polícia.*

*- O verdadeiro crime que está a ser cometido aqui é que estão a matar o antigamente...*

*- Continuo sem entender.*

*- Estão a matar as últimas raízes que poderão impedir que fiquemos como o senhor...*

*- Como eu?*

*- Sim, senhor inspector. Gente sem história, gente que existe por imitação.*

- *Conversa. A verdade é que o tempo muda, esses velhos são uma geração do passado.*

- *Mas estes velhos estão morrendo dentro de nós.” (VF, pp.59-60)*

Este é o retrato de um vazio cultural, de uma sociedade que se confronta, de forma violenta, “com o seu próprio passado, enquanto herança de um desconhecimento de ser, histórico e cultural, que necessita ser preenchido e actualizado.”<sup>166</sup> É que, por toda a nação, e como consequência da guerra, está a ser levado a cabo um “golpe [de Estado] contra o antigamente” (VF, p.103), num processo progressivo de descaracterização em que, pelo afastamento da tradição e do passado, “o país fica sem chão” (VF, p.103)<sup>167</sup>.

Levado a cabo o processo de aprendizagem, Izidine deixa de ver o mundo em termos absolutos, e começa a aproximar-se da tradição da criatividade perpétua perfilhada pelos velhos. Ele está, finalmente, pronto para conhecer o que acontecera a Vasto Excelêncio, afinal vítima dos seus próprios comparsas de tráfico. A revelação é-lhe feita por Nãozinha numa cerimónia de adivinhação onde ela lhe anuncia que os homens que haviam assassinado Vasto Excelêncio voltarão à fortaleza, desta feita para o eliminarem.

Todo o capítulo é marcado pelo ambiente maravilhoso, por uma sucessão de rituais que vão permitir as revelações, que mais não são do que segredos transmitidos pelos espíritos. Natural e sobrenatural fundem-se, pois se Vasto Excelêncio havia sido vítima de traficantes de armas que, chegados à fortaleza, haviam encontrado vazia a igreja-armazém onde haviam escondido o armamento, o desaparecimento das armas ficara a dever-se a um feitiço realizado por Nãozinha. De facto a feiticeira fizera surgir, no chão da capela, “a fantástica visão”, um buraco sem fundo onde os velhos lançaram as armas:

---

<sup>166</sup> LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas Africanas e Formulações Pós-coloniais*. Lisboa: Edições Colibri, 2003, p.103.

<sup>167</sup> Esta ideia de que a descaracterização e o vazio cultural, pela adesão acrítica e, muitas vezes, imposta, aos valores, ideias, políticas e religiões importados, é uma das razões para a decadência de Moçambique, é glosada por outros escritores moçambicanos, num processo de reflexão crítica sobre a história da nação que é uma das principais tendências da literatura moçambicana:

“- A crise existe porque o povo perdeu a ligação com a sua história. As religiões que professa são importadas. As ideias que predominam são importadas. Os modos de vida também são importados. O confronto entre a cultura tradicional e a cultura importada causa transtornos no povo e gera a crise de identidade. Estamos tão sobrecarregados de ideias estranhas à nossa cultura que da nossa génese pouco ou nada resta. Somos um bando de desgraçados sem antes nem depois. O jovem que é eleito para a nova liderança leva dentro de si o conflito que irá desencadear a crise no sistema por ele dirigido. Vêm daí a ineficiência e a decadência. Se ele não sabe quem é nem de onde vem, logicamente que não saberá por onde deve caminhar. Qualquer desenvolvimento só é perfeito quando tem uma raiz que o sustenta. A árvore cresce bem quando repousa sobre o solo fértil e seguro.” (CHIZIANE, Paulina. *Ventos do Apocalipse*. Braga: Círculo de Leitores, 2001, pp.241-242.)

“E a feiticeira os conduziu junto à capela. Abriu as portadas com simples roçar de unha. Os velhos espreitaram o gesto de Nãozinha e ainda hoje eles se estão para crer. Ela retirou a capulana dos ombros e cobriu com ela o chão da capela. De um saco retirou o camaleão e o fez passear sobre o pano. O réptil cambiou de cores, regirou os olhos e desatou a inchar. Inflou, inflou a pontos de bola. De súbito, estourou. Foi então que ribombeou o mundo, extravasando-se todo o escuro que há nas nuvens. Os velhos tossiram, afastando as poeiras com as mãos. A seus olhos se esculpiu a fantástica visão: ali, onde havia chão, era agora um buraco sem fundo, um vão no vazio, um oco dentro do nada.” (VF, p.143)

A verdade que Izidine tanto buscara surgia-lhe, agora, misto de realidade e fantasia, pela boca dos velhos de quem sempre desconfiara. Confuso, desprovido da racionalidade que havia sido o seu ponto de referência, Izidine tenta registrar tudo o que lhe havia sido contado, mas a sua escrita, como a sua alma, já não era feita de certezas nem de verdades absolutas:

“Redigia como Deus: direito mas sem pauta. Os que lhe lessem iriam ter o serviço de desentortar palavras. Na vida só a morte é exacta. O resto balança nas duas margens da dúvida.” (VF, p.144)

No final deste processo de aprendizagem, livre das amarras do racionalismo, o inspector tem agora as portas abertas para um mundo que lhe havia estado vedado. Por isso, Nãozinha preconiza que Izidine irá para um lugar paradisíaco, onde tudo é às avessas, onde ele sonhará e não duvidará dos sonhos e onde amará sem questionar. Esse espaço mítico será o de uma nova nação, construída sobre os alicerces do passado e da tradição, que é preciso respeitar e retomar, para que a partir dela se possa, em diálogo com a modernidade (“Esse mundo que está chegando é o seu mundo, você sabe pisar na lama sem sujar o pé.” (VF, p.141)), construir um futuro diferente.

E é essa mensagem que é reiterada no último capítulo. Nele, velhos e jovens, vivos e mortos unir-se-ão para salvar Izidine, e com ele o futuro. O capítulo intitula-se sugestivamente “O último sonho”, o que instala imediatamente a ambiguidade quanto à interpretação dos acontecimentos, abrindo as portas ao maravilhoso, que se vai cruzar com

a realidade, reinterpretando-a, revestindo-a de uma dimensão alegórica: o bem vence o mal, os senhores da guerra desaparecem no mesmo buraco onde haviam desaparecido as armas e a ordem é restabelecida, não sem que antes tenha que se instalar a destruição. O cenário apocalíptico de uma tempestade “jamais presenciada” (VF, p.149), visão de um inferno no céu, que provoca a queda do helicóptero, é substituído pela imagem das andorinhas<sup>168</sup> que surgem do buraco, ao mesmo tempo que o céu clareia. O simbolismo é evidente: a paz tinha vencido, graças à acção de forças invisíveis, e a esperança instala-se.

“Foi então que uma explosão se tremendeou pelo forte, parecia o mundo se fogueirava. Nuvens espessas escureceram o céu. Aos poucos, os fumos se dispersaram. Quando já tudo clareava, sucedeu que, daquele depósito sem fundo, se soltaram andorinhas, aos milhares, enchendo o firmamento de súbitas cintilações. As aves relampejavam sobre as nossas cabeças e se dispersaram, voando sobre as colinas azuis do mar. Num instante, o céu ganhava asas e esvoava para longe do mundo.” (VF, p.149)

E na interpretação dos acontecimentos vemos de novo duas culturas em confronto: Izidine Naíta vira um helicóptero, enquanto Nãozinha e os outros, jocosos, dizem que os eventos ocorridos na ilha haviam sido obra do *wamulambo*, a cobra das tempestades. O narrador não toma partido, mantendo-se equidistante em relação a ambas as versões e, consequentemente, instala-se uma indefinição na perspetivação do acontecido, reveladora da existência de dois sistemas de valores e crenças, de duas formas distintas de ver a realidade que não têm necessariamente que se auto-excluir. Verdade e mentira ou ficção não são faces opostas da realidade factual, porque na mentira e na fantasia pode muitas vezes esconder-se a essência do real, que assim assume uma dimensão plural. Desta forma, transmite-nos Mia a mensagem de que o mistério, a fantasia podem depender das “formas

---

<sup>168</sup> “Diga o que disser o provérbio, a verdade é que, como escreveu Rémi Belleau, as andorinhas são da Primavera as mensageiras. (...)”

Para os Bambaras do Mali, a andorinha é um auxiliar – uma manifestação – do demiurgo Faro, senhor das águas e do verbo e expressão suprema da pureza, por oposição à terra, originalmente poluída. A andorinha deve o seu papel importante ao facto de nunca pousar na terra: está, assim, isenta de contaminação. É ela que recolhe o sangue das vítimas dos sacrifícios oferecidos a Faro, para o levar para os espaços superiores, de onde ele voltará a descer sob a forma de chuva fecundante. Ela desempenha, assim, um papel de veículo no mecanismo cíclico da fecundação da terra; mas também na fecundação da mulher, por intermédio do sumo do tomate selvagem, que ela também leva para o céu (DIEB).” (CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Teorema, 1994, p.65.)

específicas e ancestrais de olhar o mesmo mundo na diversidade da sua múltipla consideração.”<sup>169</sup>

A ambiguidade mantém-se quando o narrador nos dá conta de que, no percurso de regresso ao forte realizado pelo grupo, o que havia sido incendiado se regenerava, como se as explosões a que tinham assistido não tivessem ocorrido:

“Espantação minha: à medida que caminhávamos, as ruínas se convertiam em imaculadas paredes, os edifícios se reerguiam intactos. Os fogos que eu vira, as rebentações que assistira não passaram, afinal, de imaginária sucedência?”(VF, p.150)

No entanto, uma certeza subsiste, prova do que de facto tinha acontecido, “testemunho de que a morte visitara aquele lugar” (p.150): a frangipaneira tinha-se convertido em cinza.

Contudo, ela vai renascer por acção de Ermelindo Mucanga, o morto regressado ao mundo dos vivos para auxiliar Izidine na sua viagem de descoberta de um mundo que ele não conhecia e que negava (“A cada gesto meu o frangipani renascia” (VF, p.151)). Da cinza, do fogo purificador, renasce, assim, a árvore do frangipani, “lugar de milagre”, casa de espíritos, símbolo de todos os recomeços e do carácter cíclico da vida, em que a uma morte sucede sempre um novo nascimento pleno de potencialidades e de esperança. Por isso, é a imagem metafórica de uma nação que, pela acção dos velhos e dos espíritos, renasce do sofrimento, da guerra e da morte, mensagem de esperança num futuro que se faz da recuperação do mundo antigo, onde os velhos teimam em existir e fazer parte das raízes da terra. Na metamorfose dos velhos em árvore encontramos, assim, a chave para a interpretação da narrativa: instalada a paz e a esperança, readquirida a dignidade, passado o testemunho, eles podem recolher-se ao seu mundo, onde, no contacto sempre regenerador com a terra, contemplarão a sua nação:

“No último esfumar de meu corpo, ainda notei que os outros velhos desciam connosco, rumando pelas profundezas da frangipaneira. (...)”

---

<sup>169</sup> SEIXO, Maria Alzira. “Mia Couto. Olhares sobre o mundo”. In *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (19-06-1996), p.22.

Aos poucos, vou perdendo a língua dos homens, tomado pelo sotaque do chão. Na luminosa varanda deixo meu último sonho, a árvore do frangipani. Vou ficando do som das pedras. Me deito mais antigo que a terra. Daqui em diante, vou dormir mais quieto que a morte.” (VF, p.152)

\*

O romance *O Último Voo do Flamingo* retoma as parábolas morais e didáticas presentes em *Terra Sonâmbula* e *A Varanda do Frangipani*, e que repõem criticamente a História de Moçambique. Desta feita, Mia Couto reflecte sobre o Moçambique pós-guerra civil, lançando um olhar profundamente crítico sobre a classe dirigente e sobre a dependência dos moçambicanos em relação à ajuda externa. A crítica estende-se também à presença das ONGs e da ONU em território moçambicano, pautada pela arrogância, pela autopromoção e pelo desprezo pelos modos de vida tradicionais.

E é neste contexto de crítica social e política que o autor retoma a sua estratégia de questionamento de uma verdade única e monolítica, mais uma vez, à imagem do que havia feito em *A Varanda do Frangipani*, pela encenação, na diegese, do conflito entre as visões racionalista e mítica, com as suas perspectivas divergentes do real e da verdade, que se cruzam na narrativa, gerando uma multiplicidade de olhares que não é mais do que o reflexo do hibridismo da sociedade moçambicana.

E a problemática da definição da verdade emerge imediatamente do conteúdo da carta, da autoria do tradutor de Tizangara, em que este elucida o leitor sobre o conteúdo do romance. O clima de dúvida e de incerteza relativamente às “sucédências” narradas instala-se, pois se, por um lado, o narrador nos diz que foi testemunha de tudo o que relata, por outro, declara que foi acusado de mentir.

“Assisti a tudo o que aqui se divulga, ouvi confissões, li depoimentos. Coloquei tudo no papel por mando de minha consciência. Fui acusado de mentir, falsear as provas de assassinato. Me condenaram. Que eu tenha mentido, isso não aceito. Mas o que se passou só pode ser contado por palavras que ainda não nasceram.” (UVF, p.11)

Fica, assim, imediatamente estabelecido o carácter excepcional dos acontecimentos, tão extraordinários que a linguagem é incapaz de os reflectir.

“Agora, pergunto: explodiram na inteira realidade? Diz-se, em falta de verbo. Porque de um explodido sempre resta alguma sobra de substância. No caso, nem resto nem fatia. Em feito e desfeito, nunca restou nada de seu original formato. Os soldados da paz morreram? Foram mortos? Deixo-vos na procura da resposta, ao longo destas páginas.” (UVF, p.12)

O próprio narrador revela a sua incapacidade para estabelecer uma versão definitiva dos eventos. Ele limita-se a levantar questões e a transpor para a escrita as vozes que escuta no sangue (UVF, p.11), cabendo ao leitor a tarefa de construir, no confronto das várias versões, uma visão pessoal dos acontecimentos.

Tal como *A Varanda do Frangipani*, *O Último Voo do Flamingo* é um romance que gira em volta da tentativa de descoberta, por parte de um oficial italiano das Nações Unidas, Massimo Risi, das circunstâncias da morte de alguns soldados da ONUMOZ. Mas também aqui, a pretensão do investigador, à imagem do que sucedera com Izidine Naíta, vai ser condicionada quer pela inexistência de provas e indícios do crime (dos explodidos apenas sobrara o pénis), quer pela diversidade de perspectivas que se entrecem, criando uma rede de versões e de vozes que impossibilitam a determinação de uma versão única dos factos. A busca da verdade é, assim, tornada inútil, num romance onde a mentira vive ajustada à verdade e se traduz em diferentes histórias.

O tradutor-narrador organiza o romance através dos depoimentos-narrativas dos habitantes de Tizangara. Consequentemente, as circunstâncias que levaram à morte dos soldados das Nações Unidas fabulam-se em várias vozes e inviabilizam o trabalho de Massimo Risi que, no final do romance, se vê desprovido de qualquer testemunho e incapaz de explicar aos seus superiores hierárquicos o que havia acontecido.

“Apontava os papéis e as fotos espalhados. *Veja*, repetia. Apanhei umas folhas ao acaso. Eram papéis em branco.

- *Não está nada escrito aqui.*

- *Exactamente. E veja as fotos!*



Eram papéis de fotografia, mas em branco. Era esse o mistério – aqueles papéis e aquelas imagens não eram virgens. Até ali estavam maculados por letras, por imagens gravadas. Aqueles eram as provas, os materiais que o italiano acumulava para mostrar aos seus chefes.

- *Isto tudo se apagou?!*

- *Tem a certeza que não são outras folhas?*

Massimo se agarrou à cabeça:

- *Estou ficando maluco, não aguento mais.*” (UVF, p.148)

É que o mundo, como nos adverte o dito de Tizangara transcrito como epígrafe do Capítulo Primeiro, “não é o que existe,/ mas o que acontece” (UVF, p.15), isto é, é feito do natural, perceptível e mensurável pelos sentidos, mas também do sobrenatural, de um universo de sombras que, apesar de invisível, se manifesta a todo o momento, condicionando o real.

Tizangara é, assim, uma vila onde esses dois mundos se cruzam, gerando uma realidade plural e multifacetada, em que os factos (“Nu e cru, eis o facto: apareceu um pénis decepado, em plena Estrada Nacional, à entrada da vila de Tizangara.” (UVF, p.17)) ganham contornos particulares, imbuídos que são de um maravilhoso que é naturalmente aceite por todos:

“Na nossa vila, acontecimento era coisa que nunca sucedia. Em Tizangara só os factos são sobrenaturais. E contra factos tudo são argumentos.” (UVF, p.17)

Por isso, para compreender o que nela se passa, há que perscrutar para além do que os sentidos nos oferecem e entrar nos dois mundos de que Tizangara é feita e que nela convivem, fundindo-se num só: o dos vivos e o dos mortos<sup>170</sup>.

“- Entende agora por que viemos aqui? Para você ver que em Tizangara não há dois mundos.

---

<sup>170</sup> “O indivíduo é duplamente solidário: com os antepassados está ligado vitalmente: é a solidariedade vertical, de origem sagrada, constante; com os membros vivos do seu grupo está unido pelo mesmo sangue: é a solidariedade horizontal. (...) O indivíduo sabe que fica aniquilado logo que rompa o seu laço vital com os antepassados ou com os outros membros da comunidade e não comunique por geração este tesouro participado.” (ASÚA ALTUNA, Raul Ruiz de. *Cultura Tradicional Banto*. Luanda: Secretariado Arquidiocesano de Pastoral, 1993 (2ª. Edição), p.201.)

Ele que visse, por si, os vivos e os mortos partilharem da mesma casa. Como Dona Hortênsia e seu sobrinho. E pensasse nisso quando procurasse os seus mortos.” (UVF, p.69)

Massimo Risi deve, então, procurar as respostas no lado invisível da vida; deve tentar saber o que os mortos têm para revelar:

“E, no fim, só um conselho. É que há perguntas que não podem ser dirigidas às pessoas, mas à vida. Pergunte à vida, senhor. Mas não a este lado da vida. Porque a vida não acaba do lado dos vivos. Vai para além, para o lado dos falecidos. Procura desse outro lado da vida, senhor.” (UVF, p.159)

Consequentemente, há que conciliar a verdade com a fantasia, o conhecimento com a crença, pois só assim os homens serão capazes de ver mais longe e de avaliar a realidade como um todo:

*“Uns sabem e não acreditam.  
Esses não chegam nunca a ver.  
Outros não sabem e acreditam.  
Esses não vêem mais que um cego.”*  
(Provérbio de Tizangara) (UVF, p.57)

Risi, no entanto, sente-se completamente estranho e desfasado neste mundo povoado por uma moça-velha, por uma mulher que depois de morta reencarnou num louva-a-deus e continua a cuidar do seu sobrinho demente, por um padre louco, por um feiticeiro e seu discurso proverbial e enigmático que em vez de lhe transmitir certezas só aumenta a sua confusão. Ele passa por este mundo com a arrogância dos que se julgam senhores da verdade e com o desprezo dos que não tentam compreender África, mas sim servir-se dela para a realização de objectivos pessoais:

“Um peso invisível lhe fez descair a cabeça. Parecia derrotado, sem esperança.  
- *Tenho que cumprir esta missão. Eu queria só receber a promoção que há tanto espero.*” (UVF, p.42)

Aliás, Risi vive um pesadelo em que a visão de minúsculos caixões dos soldados explodidos, cobertos por pequeníssimas bandeiras, recebidos no aeroporto pelo também minúsculo Risi, é a metáfora da condição destes homens em África: eles são estrangeiros, subjugados e aniquilados por um continente que não compreendem.

O italiano preocupa-se unicamente em determinar a verdade de acordo com parâmetros racionalistas (“- *Esta sua estória... tudo isso é verdadeiro?*” (UVF, p.59)) que tenta impor num mundo que fala uma linguagem diferente.

“- *Eu posso falar e entender. Problema não é a língua. O que eu não entendo é este mundo daqui.*”<sup>171</sup> (UVF, p.42)

Tizangara, permanentemente mergulhada no mito, é, pois, uma terra que foge à compreensão de Risi, “porque a língua que os moçambicanos usam estoria outros sentidos, além das palavras: alegoriza-se e inventa-se, continuamente percorrida pela lógica anímica da mundividência dos seus falares”<sup>172</sup>.

Tal como Izidine Naíta, em *A Varanda do Frangipani*, Risi mostra-se incapaz de compreender as mensagens que os habitantes de Tizangara, com os seus ditos e crenças, lhe pretendem transmitir. A comunicação torna-se impossível, pondo em evidência o fosso existente entre duas visões do mundo que parecem irreconciliáveis.

“O senhor me pergunta – como se morre relativamente? Não sei, não lhe posso explicar. Teria que falar na minha língua. E é coisa que nem este moço não pode traduzir. Para o que havia que falar não há palavras em nenhuma língua. Só tenho fala para o que invento.” (UVF, pp.157-158)

“O sacerdote falara muito e dissera pouco. Massimo Risi se sentou frente ao relatório, mastigando a caneta. A página adormeceu em branco.” (UVF, p.130)

---

<sup>171</sup> A problemática da comunicação entre as diferentes culturas que perfazem a sociedade moçambicana, já glosada em *A Varanda do Frangipani*, é retomada em *Um Rio Chamado Tempo...*, quando Mariano, regressado à sua ilha natal depois de ter passado vários anos na cidade, constata que “não é apenas a língua local que eu desconheço. São esses outros idiomas que me faltam para entender Luar-do-Chão. Para falar com minha mãe, que vai fluindo, ondeada, até ser foz.” (RCT, p.211)

<sup>172</sup> LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas Africanas e Formulações Pós-coloniais*. Lisboa: Edições Colibri, 2003, p.67.

Fruto da falta de comunicação, nasce, então, a desconfiança em relação ao estrangeiro (“Não falaria, me certifiquei. Ainda por cima, estando eu em companhia de quem estava.” (UVF, p.144)) e a necessidade de um elemento mediador entre as duas culturas, papel assumido, em *O Último Voo do Flamingo*, pela personagem do narrador, que se auto-apresenta como o tradutor de Tizangara. Ele é a imagem de um Moçambique feito de miscigenação, da fusão das culturas tradicionais com a cultura do colonizador. A sua história, marcada pelo maravilhoso (ele não nascera por inteiro – uma parte de si havia ficado agarrada às entranhas da mãe e por isso ela não o podia ver), é também o reflexo do processo de aculturação que sofrera e que o levava a ser um estranho, ser híbrido e de fronteira que se afastara da sua matriz cultural:

“Passou-se tempo e eu saí da terra nossa, encorajado pelo padre Muhando. Na cidade, eu tinha acesso à carteirinha das aulas. A escola foi para mim como um barco: me dava acesso a outros mundos. Contudo, aquele ensinamento não me totalizava. Ao contrário: mais eu aprendia, mais eu sufocava. Ainda me demorei por anos, ganhando saberes precisos e preciosos.

Na viagem de regresso não seria já eu que voltava. Seria um quem não sei, sem minha infância. Culpa de nada. Só isto: sou árvore nascida em margem. Mais lá, no adiante, sou canoa, a fugir pela corrente; mais próximo sou madeira incapaz de escapar do fogo.” (UVF, p.50)

Nascido dessa conjugação entre dois mundos, ele é o único capaz de estabelecer a ponte entre culturas, entre o passado e o presente, a tradição e a modernidade, até porque, desde pequeno, evidenciava uma característica que fazia de si um verdadeiro tradutor. Os deuses falavam pela sua boca; ele era, por isso, um tradutor das palavras dos falecidos ou, como lhe chamou Ana Mafalda Leite, um “tradutor de mundos”<sup>173</sup>.

“- Isso, vá e leve esse estranho. Antes de ir ainda lhe digo uma coisa: é que está muito certo.

- Está certo o quê, pai?

- Você ser tradutor.

---

<sup>173</sup> LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas Africanas e Formulações Pós-coloniais*. Lisboa: Edições Colibri, 2003, p.65.

E falou a explicação que jamais ouvira. Eu era um filho especial: desde muito cedo meu pai notara que os deuses falavam por minha boca. É que eu, enquanto menino, padecera de gravíssimas doenças. A morte ocupara, essas vezes, meu corpo, mas nunca me chegara a levar. Nos saberes locais, aquela resistência era um sinal: eu traduzia palavras dos falecidos. Essa era a tradução que eu vinha fazendo desde que nascera. Tradutor era, assim, meu serviço concreto.” (UVF, p.143)

E um tradutor é preciso em Tizangara, não só para acompanhar Massimo Risi, mas também para comunicar com os governantes vindos da cidade, tão estrangeiros naquele lugar como o italiano, e ainda para estabelecer as pontes necessárias e vitais entre o mundo de Sulpício e dos velhos da aldeia e os outros homens, entre o passado e o presente, a tradição e a modernidade, o mundo dos mortos e o mundo dos vivos. Isto porque, se a língua que se fala é a mesma, “a textualidade é culturalmente outra, translinguística e transcultural”<sup>174</sup>.

No seu contacto com Risi, o jovem tradutor vai introduzi-lo no mágico mundo de Tizangara, revelando os sentidos escondidos em cada gesto e palavra dos habitantes da pequena vila...

“Uma louva-a-deus<sup>175</sup> não era um simples insecto. Era um antepassado visitando os viventes. Expliquei a crença a Massimo: aquele bicho andava ali em serviço de defunto. Matá-lo podia ser um mau prenúncio.” (UVF, p.62)

... mostrando a Risi o caminho que deve seguir para encontrar a verdade que tanto busca e que passa pela entrega às potencialidades recriadoras da fantasia e da ficção:

---

<sup>174</sup> LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas Africanas e Formulações Pós-coloniais*. Lisboa: Edições Colibri, 2003, p.125.

<sup>175</sup> “Os deuses revelam-se aos seus descendentes por outros meios mais vulgares. Primeiro que tudo, por aparições sob formas de animais, sejam os mantes, sejam, mais frequentemente ainda, as pequenas serpentes azul-esverdeadas chamadas *xihundre*. ... Os indígenas nunca lhes tocam, pois pensam que são alguns dos seus deuses que vieram fazer-lhes visita. É tabu matá-los.” (JUNOD, Henri. *Usos e Costumes dos Bantu*. Tomo 2, Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique, 1996, p.328.)

“(…). In myth, Mantis personifies the concept that creation is not only birth but death as well as that through death, life is renewed.

Myths about Mantis often reveal him as a shape-shifter.” (LYNCH, Patricia Ann. *African Mythology A to Z*. New York: Facts On File, 2004, p.68.)

“Eu lhe senti pena. Porque ele procurava como um cego. Não seguia o cuidado: a verdade tem perna comprida e pisa por caminhos mentirosos. Para agravar, em Tizangara tudo corria de passagem. Quem aqui vinha nunca era para ficar. (...)

- *Outra coisa: o senhor pergunta de mais. A verdade foge de muita pergunta.*

- *Como posso ter respostas se não pergunto?*

- *Sabe o que devia fazer? Contar uma estória. Nós esperamos que vocês, brancos, nos contem vossas estórias.*” (UVF, pp.109-110)

É que, também ele, apesar da sua educação de modelo ocidental, transporta consigo a força do mito e da fantasia, que tudo revestem com a aura do sagrado. Por isso, nas suas memórias, realidade e ficção fundem-se, até porque, segundo uma crença de Tizangara, “os factos só são verdadeiros/ depois de serem inventados” (UVF, p.111). A realidade das minas, disseminadas por todo o território moçambicano durante a guerra civil, é assim transfigurada pela crença do narrador-tradutor na intervenção do espírito da sua falecida mãe, que o protege e que, num recuo ao tempo da infância, lhe recorda a fábula do flamingo<sup>176</sup>, mito organizador da narrativa que retoma o tempo mítico em que se vivia um dia permanente. No último voo do flamingo, que enceta uma derradeira viagem em busca do “céu das estrelas, inviolável para voação”, “lá onde tudo é luz. Mas nunca chega a ser dia” (UVF, p.118), encontramos ficcionado o nascimento do primeiro poente e de uma noite que é, afinal, o tempo histórico vivido por Moçambique, marcado pela morte, pela miséria e pela decadência.

E a fábula do flamingo constitui-se o elo de ligação entre o narrador e o seu pai, o velho Sulplício, homem sonhador que vive contemplando o rio e que tece sobre a natureza e a vida várias considerações, reveladoras de uma visão particular do mundo, em que o que acontece não é mais do que a repetição cíclica de actos e gestos realizados, *in illo tempore*, pelos nossos antepassados:

“- *Esta chuva já é antiga.*

Está sempre chovendo a mesma chuva, costumava dizer. Só que em intervalos. Todavia, é sempre a mesma chuvada. Versões do velho Sulplício.

---

<sup>176</sup> “Assim, o flamingo, este grande pássaro cor-de-rosa, é aquele que conhece o mundo da luz; é ele que inicia na luz; e surge como um dos símbolos da alma migrante das trevas para a luz.” (CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Teorema, 1994, p.327.)

Esperava uma chuva nova, recente, acabadinha de se estrear. Então, esse mundo iria cambalhotar, com melhores nascimentos.” (UVF, p.138)

Sulpício corporiza um tempo, o do passado, o da tradição, o de uma nação que resiste contra os novos tempos, trazidos de fora:

“Eu olhava a teimosia do meu pai e me parecia ver nele uma raça inteira sentando o seu tempo contra o tempo dos outros.” (UVF, p.138)

E é o tempo que marca este homem: por isso, ele retirava o seu esqueleto do corpo e o pendurava para dormir. O esqueleto é a eternidade, ao passo que o nosso corpo é feito de tempo, isto é, perecível. Conservar o esqueleto, os ossos, é conservar a eternidade<sup>177</sup>:

“Não, segundo ele, o corpo era feito de tempo. Acabado o tempo que nos é devido, termina também o corpo. Depois de tudo, sobra o quê? Os ossos. O não-tempo, nossa mineral essência. Se de alguma coisa temos que tratar bem é do esqueleto, nossa tímida e oculta eternidade.” (UVF, p.136)

Na relação entre pai e filho encontramos plasmado o confronto entre duas culturas que buscam o conhecimento e o saber em fontes distintas:

*“Para si, meu filho, para si que estudou em escola, o chão é um papel, tudo se escreve nele. Para nós a terra é uma boca, a alma de um búzio. O tempo é o caracol que enrola essa concha. Encostamos o ouvido nesse búzio e ouvimos o princípio, quando tudo era antigamente.”* (UVF, p.190)<sup>178</sup>

---

<sup>177</sup> “O simbolismo do osso desenvolve-se de acordo com duas linhas principais: o osso é o esqueleto do corpo, o seu elemento essencial e relativamente permanente; por outro lado, o osso contém o tutano, da mesma forma que a amêndoa contém o caroço.

(...) A contemplação do esqueleto pelos xamãs é uma espécie de retorno ao estado primordial pelo despojamento dos elementos perecíveis do corpo. (...)

Para os Bambaras, os ossos, que constituem a parte mais durável, senão mesmo imperecível do corpo humano, o interior, o suporte do visível, simbolizam o essencial, a Essência da criação (ZAHB).” (CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Teorema, 1994, p.493.)

<sup>178</sup> Também o Feiticeiro Andorinho constata com naturalidade a existência de culturas distintas que encontram o conhecimento em fontes diferentes: “O senhor lê o livro, eu leio o chão.” (UVF, p.159)

É precisamente da valorização dessas diferentes formas de perceber a realidade que vive a narrativa coutista, apontando como único caminho para o futuro de Moçambique a fusão entre a modernidade, simbolizada pela escrita, e a tradição, que aquela deve recuperar e actualizar, aprendendo a ler na terra mensagens do “antigamente”, desse tempo mítico de todos os princípios.

O percurso de Risi é, como o de Izidine, o do reconhecimento da ilusão da pretensão de uma verdade unitária, constantemente posta em causa por uma multiplicidade de interpretações e narrações, reveladoras da cosmovisão das personagens, que vêem nesse tempo mítico a origem e a explicação para o presente.

Ana Deusqueira revela que os capacetes azuis haviam sido mortos pelos homens enciumados, que não gostavam da arrogância e da devassidão dos soldados:

*“O soldado zambiano chegou, exibindo a farda. Entrou no bar, arrotando presença. Batia os calcanhares mandando vir as bebidas. Não gostamos, sabe, esses ares de dono. Só fingimos simpatias, mais nada. Nessa bebida, eu vi, alguém juntou uns pós tratados, feitiços desses nossos. Não sei quem, nem sei o quê. Obra dos homens, ciumeiras deles que não querem ver mexidas as mulheres da terra.”*  
(UVF, pp.86-87)

O padre Muhando explica os acontecimentos, narrando uma lenda sobre a criação, “no antigamente”, dos rios, do homem e da mulher, nascidos, respectivamente, da luz e da água<sup>179</sup> (UVF, pp.128-129).

Zeca Andorinho, o feiticeiro, conta versões contraditórias dos eventos. Inicialmente, afirma que os soldados haviam explodido por acção de um feitiço – o likaho do sapo -, encomendado pelos homens de Tizangara, roídos de ciúme e de inveja. Posteriormente, declara nada saber sobre as explosões dos soldados (“Não sei o que aconteceu – com todo o respeito da ignorância.” (UVF, p.155)), até porque o soldado zambiano só morreu “relativamente” (UVF, p.157) e a explicação dos acontecimentos está para lá da compreensão de Risi, estranho àquela terra, suas crenças e modo de vida e, por

---

<sup>179</sup> “A água é denominada *mati*, substantivo da classe *bu-ma*, a dos líquidos, que só se emprega no plural. Note-se, também, o sufixo *ti*, o qual parece mostrar que outrora, quando as ideias mitológicas eram mais claras, a água era como um princípio feminino. Esta suposição é confirmada pelo facto de os rios (nambu, pl. Milambu) terem também, com frequência, a terminação feminina. (...)” (JUNOD, Henri. *Usos e Costumes dos Bantu*. Tomo 2. Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique, 1996, p.273.)



isso, incapaz de compreender uma realidade marcada pela presença permanente do transcendente.

“Zeca mentiu, disse que aquilo era feitiço de fora. Que eram fenómenos extralocais, comandados por forças maiores. E disse que ele não tinha mão naquelas sobrenaturezas.” (UVF, pp.200-201)

As ocorrências “admirosas” (p.75) que assolam Tizangara parecem ser, assim, consequência das “forças artesanais” que se “escondem nos silêncios africanos” (p.76) e que interferem na realidade. As explosões que haviam vitimado os capacetes azuis e alguns populares têm, nas palavras do Padre Muhando, uma explicação absolutamente “natural”: elas eram consequência de um esquema macabro para desviar fundos dos projectos de desminagem.

A crítica social e política à realidade moçambicana, pautada pela corrupção, pelos desvios de dinheiro e pela dependência em relação ao exterior, assume, no entanto, uma dimensão outra, marcada pelo sagrado, já que, para os habitantes de Tizangara, as explosões são o indício de algo maior, da manifestação de forças superiores que punem os homens pelas suas acções:

*“Agora, no distrito, só se ouvem estórias, contadeirices. O povo fala sem nenhuma licença, zunzundo sobre as explosões. E dizem que a terra está para arder, por causa e culpa dos governantes que não respeitam as tradições, não cerimoniam os antepassados.” (UVF, p.97)<sup>180</sup>*

A tarefa de Risi é descobrir a verdade e registá-la por escrito, elaborando um relatório objectivo e circunstanciado que será lido pelos seus superiores hierárquicos na ONU e que lhe permitirá uma promoção, afinal o seu único objectivo. No entanto, no universo relativista e múltiplo que Mía Couto constrói, a única actividade legítima para

---

<sup>180</sup> A mesma ideia é reiterada na segunda carta do Administrador Estêvão Jonas quando conclui que a única maneira de compreender as “coisas que ninguém pode acreditar” (UVF, p.173), como um burro-macho dar à luz um bebé calçado com botas militares, é o desrespeito pelos antepassados que, assim, punem os vivos:

*“E agora, Excelência, me desculpe muitíssimo, mas eu vou-lhe fazer uma autocrítica. Porque, afinal, nós andamos a gritar blasfémias contra os antepassados. Estou a falar: é que, de outra maneira, não se entende como desataram a acontecer coisas que ninguém pode acreditar.” (UVF, p.173)*

quem busca a verdade é, como já acontecera em *A Varanda do Frangipani*, contar a sua própria história, lição que Risi aprende ao longo da narrativa, à medida que se apaixona por Temporina, personagem que, tal como Navaia Caetano, desafia a lógica do tempo, uma vez que ela é a “velha-moça”, aquela que compreende as três Tizangaras que existem e que é preciso conhecer.

“- Por isso eu lhe pergunto, Massimo: qual vila o senhor está visitando?

- Como assim, qual vila?

- É porque aqui temos três vilas com seus respectivos nomes: Tizangara-terra, Tizangara-céu, Tizangara-água. Eu conheço as três. E só eu amo todas elas.” (UVF, pp.69-70)

Risi afasta-se, assim, paulatinamente, do seu objectivo inicial de autopromoção e torna-se mais interessado em beneficiar das perspectivas alternativas da realidade que lhe são proporcionadas pela sua experiência em África.

“Se ele ficara inexplodível era porque beneficiara de uma bondosa protecção. Sobrevivera graças a um amor.

- E acredita nisso, Massimo? Acredita nessas nossas coisas?

O importante não era a verdade do assunto. Contava era ter havido alguém que intercedera por ele. Essa era a única verdade que lhe interessava.” (UVF, pp.180-181)

O seu relatório final, escrito à beira do imenso buraco que engolira a nação, é revelador dessa nova postura que lhe permitiu aceder ao conhecimento de uma lógica outra:

“Sua Excelência

O Secretário-Geral das Nações Unidas:

*Cumpre-me o doloroso dever de reportar o desaparecimento total de um país em estranhas e pouco explicáveis circunstâncias. Tenho consciência que o presente relatório conduzirá à minha demissão dos quadros dos consultores da ONU, mas não tenho alternativa senão relatar a realidade com que confronto: que*

*todo este imenso país se eclipsou, como que por golpe de magia. (...)* (UVF, p.223)

E é essa lógica alternativa, em que a realidade é transfigurada pelo maravilhoso, que prevalece no final do romance, onde passado e presente, tradição e modernidade, se aliam para, em conjunto, salvarem Tizangara-Moçambique daqueles que a querem destruir. Sulpício, Zeca Andorinho e os outros velhos tomam nas suas mãos o comando dos acontecimentos. É Sulpício que diz ao filho que deve impedir a destruição da barragem, mas sem levar com ele o estrangeiro, pois aquele é um assunto interno e os moçambicanos têm que começar a resolver sozinhos os seus problemas:

*“- Você não vai. Filho: eu lhe dei ordem. Esse branco fica!*

*- Porquê, pai?*

*- Porque este é um assunto que devemos resolver nós. Nós sozinhos sabemos e podemos tratar disto. Entende?*

O padre Muhando colocou o braço sobre o ombro do estrangeiro. Consolava-o daquela exclusão? Zeca Andorinho sacudiu a cabeça, como que a fechar o assunto, e acrescentou:

*- Chega de pedirmos aos outros para resolver os nossos problemas.”* (UVF, p.202)

Sulpício revela, então, a sua explicação para os acontecimentos: aos olhos dos antepassados, os moçambicanos são agora “filhos estranhos” (UVF, p.210), que votam a terra ao abandono e ao desleixo:

*“- Sabe, filho, o que é pior?*

*- E é o quê, pai?*

*- É que nossos antepassados nos olham agora como filhos estranhos.”*

(UVF, p.210)

No entanto, o tradutor só compreende o alcance das palavras do pai durante o sonho profético em que todos os falecidos lhe surgem numa ilha-canoa, mas não o reconhecem, último habitante de um país engolido pelo dilúvio:

“Eu me levantei gritando, em desespero. Mas eles não me viam. As palavras de meu pai me surgiam, com seu peso: os nossos antepassados nos olham como filhos estranhos. E quando nos olham já não nos reconhecem.” (UVF, p.212)

O último capítulo encerra em si a interpretação maravilhosa dos acontecimentos, revelada logo no título – “Uma terra engolida pela terra” – e na epígrafe, que lança sobre os eventos que vão ocorrer a dúvida e a ambiguidade – “Do que vale ter memória/ se o que mais vivi/ é o que nunca se passou?” (UVF, p.213). Afinal, nas palavras do velho Sulplício, só aquilo que fantasiamos é, de facto, vida...

Finalmente reconciliado com o seu filho, Sulplício prepara-se para fazer as últimas revelações. Num ambiente onírico, junto ao rio sagrado, Sulplício relata o sonho por si vivido na noite anterior, profunda sátira política aos governantes, animalizados, que devoram a nação e as gentes até delas nada restar. Na imagem das hienas<sup>181</sup> “inautênticas, bichos mulatos de gente” (UVF, p.216) que rondam as ossadas do velho Sulplício, encontramos a alegoria de um Moçambique onde as classes dirigentes se entregam à depredação e à exploração das populações, condenando-as à miséria:

“Vendo a gente grande focinhando entre as ossadas ele ainda se perguntou: como é que engordaram tanto se já não há vivos para caçarem, se já só resta pobreza? Uma das hienas lhe respondeu assim:

- *É que nós roubamos e reroubamos. Roubamos o estado, roubamos o país até sobraem só os ossos.*

---

<sup>181</sup> “A hiena é a personagem mais utilizada nas narrativas de animais e em narrativas mistas entre homens e animais. É uma personagem de sinal negativo e caracteriza-se na forma como é encarada pelas populações. A hiena é tida como a escória dos animais. Simboliza a estupidez, a cobardia, a traição, a ambição e a bajulação. As pessoas acreditam que a hiena é acompanhante fiel das feiticeiras que durante a noite se entregam a práticas escabrosas, tais como a matança de crianças inocentes, cozendo-as junto de embondeiros velhos e carcomidos, para festins tétricos em noites de calor e luar.” (ROSÁRIO, Lourenço J. da C. *A Narrativa Africana de Expressão Oral*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa e Angolê – Artes e Letras, 1989 (1ª. Edição), p.118.)

“Animal ao mesmo tempo necrófago e nocturno, a hiena apresenta, em África, um significado simbólico duplamente ambivalente.

Ela caracteriza-se inicialmente pela sua voracidade, pelo seu cheiro, pelas faculdades de adivinhação que lhe atribuem, e pela força das suas mandíbulas, capazes de triturar os ossos mais duros. Por tudo isto, ela constitui uma alegoria do conhecimento, do saber, da ciência. Mas apesar destas extraordinárias faculdades de assimilação, ela permanece uma animal apenas terrestre e mortal, cuja sabedoria e conhecimento puramente materiais se tornam lentidão, grosseria, ingenuidade até ao ridículo, à estupidez, até mesmo à cobardia, em face da Sabedoria e do Conhecimento transcendentais de Deus.” (CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Teorema, 1994, p.368.)

- *Depois de roermos tudo, regurgitamos e voltamos a comer* – disse outra hiena.

O que fariam comigo era vender a minha carne aos leões vindos de fora. Elas, as hienas nacionais, contentar-se-iam com o esqueleto. (...)” (UVF, pp.216-217)

Mas as revelações sobre os desaparecidos não chegam a ser feitas, pois algo de extraordinário acontece:

“Foi num súbito: acordei em sobressalto. É que no meu rosto senti o quente bafo das infernezas. Olhei para o lado e quase desfaleci: ali mesmo, onde estava a terra não havia nada senão um imenso abismo. Já não havia paisagem, nem sequer chão. Estávamos na margem de um infinito buraco. (...)” (UVF, p.219)

De facto, toda a terra havia desaparecido, engolida por um imenso buraco, “obra da sobrenatureza” (UVF, p.219) que havia feito desaparecer um país inteiro. E é Sulpício quem vai desvendar o enigma: aquilo era obra dos antepassados, descontentes com as acções dos vivos. O desaparecimento do país é a alegoria final de um nação engolida pela terra que, assim, a pune pelos seus desmandos.

“- *Isso é obra dos antepassados...*

- *Não. Outra vez os antepassados!?*

- *Respeito, senhor Massimo. Isto é assunto nosso.*

(...) – os antepassados não estavam satisfeitos com os andamentos do país.

Esse era o triste julgamento dos mortos sobre o estado dos vivos.<sup>182</sup>” (UVF, p.220)

Esta é, então, uma versão alternativa dos acontecimentos, que matiza a realidade com a presença do sagrado, explorando as suas múltiplas dimensões. O real é, desta forma,

---

<sup>182</sup> A tese, tão cara às personagens que povoam a narrativa coutista, de que os males que assolam a nação moçambicana se devem ao abandono dos ensinamentos e do respeito pelos antepassados é, igualmente, glosada por outros autores moçambicanos:

“- Entendo-te, meu jovem. Bebeste muito do pensamento estrangeiro. Os nossos antepassados vingam-se de todos aqueles que desprezaram e abandonaram os seus ensinamentos. Olhemos em nosso redor. A fúria dos antepassados reside à nossa volta e está à vista. Verifica-se uma decadência total em todas as esferas da vida. São guerras, são cheias, são secas. (...) Há devassidão por todo o lado. Desordem. Vergonha. Corrupção. É a vingança dos espíritos.” (CHIZIANE, Paulina. *Ventos do Apocalipse*. Braga: Círculo de Leitores, 2001, p.241.)

questionado e olhado a partir das vozes e dos olhares que os discursos dominantes habitualmente ignoram ou subalternizam, e que aqui ganham dignidade e valor. Moçambique emerge aos nossos olhos como um país que, vítima das mais violentas agressões, é posto em suspenso pelos seus guardiões, que ficam à espera de um tempo futuro, mais favorável e propício ao renascimento e ao sonho<sup>183</sup>:

“Vendo que solução não havia, os deuses decidiram transportar aqueles países para esses céus que ficam no fundo da terra. E levaram-nos para um lugar de névoas subterrâneas, lá onde as nuvens nascem. Nesse lugar onde nunca nada fizera sombra, cada país ficaria em suspenso, à espera de um tempo favorável para regressar ao seu próprio chão. Aqueles territórios poderiam então ser nações onde se espeta uma sonhada bandeira.” (UVF, pp.220-221)

Revelado o sentido dos acontecimentos, Sulpício podia, agora, partir para o mundo dos mortos, pois já passara o testemunho e o conhecimento à geração mais nova, que passara a compreender aquela terra.

“- Fica, já disse. Para contar aos outros o que aconteceu com nosso mundo. Não quero que seja esse, de fora, a falar desta nossa estória.” (UVF, p.223)

Por isso, embarca na canoa flutuante que paira sobre o buraco, e desaparece rumo ao poente, como o último flamingo da lenda.

Mas esta viagem em direcção ao poente não significa o fim da nação moçambicana<sup>184</sup>. A terra está só em suspenso, à espera que algo aconteça. E como a terra espera, também o narrador e Massimo Risi, agora rendido àquele mundo que aprendera a

---

<sup>183</sup> O motivo da terra em suspenso, já presente em *Terra Sonâmbula*, é retomado e desenvolvido, como veremos mais adiante, em *Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra*.

<sup>184</sup> “Símbolo estreitamente ligado à ideia do ocidente, a direcção onde o Sol se põe, se apaga e morre. Exprime o fim dum ciclo e, consequentemente, a preparação de uma renovação. Os grandes feitos mitológicos, que foram prelúdio de uma revolução cósmica, social ou moral, realizam-se no decurso de uma viagem para o Ocidente; (...)”

O crepúsculo é uma imagem espaço-temporal: o instante suspenso. O espaço e o tempo vão soçobrar ao mesmo tempo no outro mundo e na outra noite. Mas esta morte de um é anunciadora do outro: um novo espaço e um novo tempo suceder-se-ão aos antigos. A marcha para o oeste é a marcha para o futuro, mas através das transformações tenebrosas. Para lá da noite, esperam-se novas auroras.

O crepúsculo reveste-se, também para si mesmo, e simboliza, da beleza nostálgica dum declínio e do passado. É a imagem e a hora da melancolia e da nostalgia.” (CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Teorema, 1994, p.239.)

compreender, aguardam por um outro voo do flamingo, por um novo dia, em que a fantasia<sup>185</sup> e o retorno a uma infância recuperada tragam a esperança do renascimento de Moçambique<sup>186</sup>:

“- *Há-de vir um outro* – repetiu.

Aceitei a sua palavra como de um mais velho. Face à neblina, nessa espera, me perguntei se a viagem em que tinha embarcado meu pai não teria sido o último voo do flamingo. Ainda assim, me deixei quieto, sentado. Na espera de um outro tempo. Até que escutei a canção de minha mãe, essa que ela entoava para que os flamingos empurrassem o Sol do outro lado do mundo.” (UVF, pp.224-225)

O mito do flamingo, que dá o título à obra, encerra-a com a imagem de uma espera que é, agora, a do renascimento da nação engolida pela terra, renascimento esse que surgirá pelo retorno à infância, a um passado longínquo de fantasia, sonho e mito a que é urgente regressar para a partir dele construir um outro mundo, onde o Sol brilhe. Por isso, o flamingo é, como muito bem resume Ana Mafalda Leite, o “Ícaro fabular, que busca, na transcendência, fugir ou recomeçar, um último voo, é a visão perdida e encantada de um fim. Ou de um princípio.”<sup>187</sup>

---

<sup>185</sup> Sentado na margem do abismo, Risi pega na folha do relatório que acabara de escrever e faz com ela um pássaro de papel que lança sobre o buraco, num reconhecimento de que a palavra escrita só é válida se for reinvestida de uma dimensão mágica e fantasiosa (UVF, p.224).

<sup>186</sup> “No verão de 1998, caminhando por uma praia do sul de Moçambique, encontrei, esvoaçante sobre a areia, uma pena de flamingo. Os pescadores locais me haviam dito que, outrora, por ali tinham bandos de flamingos. Fazia tempo, porém, que eles não vinham.

No entanto, os pescadores esperavam ainda a visita daqueles magros anjos do vento. Na tradição daquele lugar, os flamingos são os eternos anunciadores de esperança.

Uma inexplicável angústia me assaltou – e se os pássaros não voltassem mais? E se todos os flamingos de todas as praias tivessem sido tragados por longínquas trevas?

Uma antecipada saudade me concaveou o peito. Não era a simples carência dos seres. Era o definitivo da ausência dos mensageiros dos céus, esses discretos carteiros divinos.” (Discurso proferido por Mia Couto na entrega do prémio Mário António, da Fundação Calouste Gulbenkian, a 12 de Junho de 2001. Inc. In COUTO, Mia. *O Último Voo do Flamingo*. Lisboa: Caminho, 2004 (4ª. Edição), p.229.)

<sup>187</sup> LEITE, Ana Mafalda. “As Personagens-Narrativa em Mia Couto. Um exemplo para começar: o Personagem-Tradutor de Mundos”. In *Literaturas Africanas e Formações Pós-Coloniais*. Lisboa: Edições Colibri, 2003, pp.66.





## **PARTE III**



## **1. A morte na África negra**

### **1.1 As origens da morte**

Nas culturas da África negra, originalmente, o Homem tinha vida eterna. Deus dera aos primeiros homens um ou mais dos três dons da imortalidade, da ressurreição e do rejuvenescimento permanente. Em alguns mitos, o Ser Supremo tornava as pessoas jovens de novo, uma vez que estas envelheciam. Noutros, as pessoas morriam, mas renasciam. Noutros ainda, os homens iam para os céus e viviam com o Criador, por vezes sob diferentes formas. Mas todos estes dons se perderam e a morte, devido a um conjunto variado de razões, instalou-se entre os homens.

Na África subsariana, são muitos os mitos que relatam a origem da morte, mas uma análise atenta a alguns desses mitos permite-nos chegar à conclusão de que eles constituem um quadro bastante homogêneo, apresentando dois temas primordiais. O primeiro introduz um elemento de acaso, tendo o “destino” como elemento explicativo. A morte pode ser imputável a um mero acaso do qual Deus e homens saem desculpados, ou, mais frequentemente, surge como consequência de uma mensagem falhada, pervertida, adulterada, retardada ou mal interpretada e mal transmitida devido às características ou à acção do animal que a transporta. Assim, a morte surge como consequência de um mecanismo fatalista que recai sobre o animal transportador da mensagem.

O tema da mensagem falhada, muito comum em África, começa com Deus enviando à humanidade dois animais mensageiros: um com uma mensagem de vida, o outro com uma mensagem de morte. Ou a primeira mensagem não é entregue, ou a segunda mensagem é transmitida antes, e os homens aceitam-na. Normalmente, não é apresentada uma razão para o envio da segunda mensagem, mas numa lenda dos Kikuyu do Quênia, Ngai, depois de ter decidido que os homens retornariam à vida depois da morte, mudou subitamente de ideias.

Entre os Tonga do Malaui, mas também entre os Lamba da Zâmbia, os Tonga de Moçambique, ou os Zulu da África do Sul, a criatura que leva a mensagem de vida é o camaleão<sup>1</sup> e a mensagem de morte é transportada por um lagarto:

“Quando os primeiros humanos saíram do pântano de caniço, o chefe desse pântano enviou o camaleão (*lumpfana*) levar-lhes a seguinte mensagem: «Os homens morrerão mas não se ressuscitar.» O camaleão pôs-se a caminho, andando vagarosamente, como é seu costume. Entretanto, o chefe mudou de ideias e despachou o lagarto de cabeça azul, o galagala, para dizer aos homens: «Morrereis e apodrecereis debaixo da terra». O galagala partiu imediatamente, a toda a velocidade, e em breve ultrapassou o *lumpfana*. Desempenhou-se da sua missão – e quando, enfim, o camaleão chegou com a sua mensagem, os homens disseram-lhe: «Vens tarde de mais! Já recebemos outra mensagem!». É por esta razão que os homens morrem.”<sup>2</sup>

Mas há mitos em que surgem sapos, lebres, salamandras, pássaros. Por exemplo, Osawa, o Deus Supremo dos Ekoi dos Camarões, enviou um pato com a mensagem de vida e uma rã com a mensagem de morte.

Quando um cão era o mensageiro da vida, frequentemente se distraía com comida e era ultrapassado por outro animal que assim chegava primeiro com a mensagem de morte. Os Kono, da Serra Leoa, explicam da seguinte forma o surgimento da morte: Yataa estava satisfeito com os homens que havia criado, já que eram belos e trabalhadores. Por isso, decidiu premiá-los: dar-lhes-ia a vida eterna. No entanto, cedo se apercebeu de que os corpos dos seres humanos eram sujeitos a uma degradação progressiva, que se evidenciava sobretudo na pele, coberta de cicatrizes e de rugas. Chegou, então, à conclusão de que os homens necessitavam de uma nova pele, que substituiria a que evidenciava as marcas do tempo. Yataa começou a fazer as peles e quando concluiu a sua tarefa, mandou chamar o cão. De seguida, embrulhou as peles com cuidado e entregou o embrulho ao cão. Pediu-lhe, então, que levasse o embrulho aos homens, mas advertiu-o de que deveria tomar todas

---

<sup>1</sup> “Um Teve tradicional considera o camaleão como sendo o «animal de vida» e é por esta razão que não é permitido matá-lo.” (SUANA, Eduardo Mouzinho. *Introdução à Cultura Teve. Reflexões Socioculturais sobre o Povo Teve, em Manica*. Matola: Seminário Filosófico Interdiocesano Santo Agostinho, 1999, p.102.)

A propósito do simbolismo do camaleão, vide pp.237-238, nota<sup>127</sup>.

<sup>2</sup> JUNOD, Henri. *Usos e Costumes dos Bantu*. Tomo II. Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique, 1996, p.297.

as precauções pelo caminho, pois aquele embrulho era precioso. O cão partiu em direcção à terra onde residiam os homens e a viagem estava a decorrer na perfeição até que chegou a um curso de água na berma do qual encontrou um grupo de animais a comer. Os animais convidaram o cão para se juntarem a eles e ele, cheio de fome, aceitou. Uma cobra começou, então, a cobiçar o embrulho que o cão transportava, e este contou ao grupo de animais que ele continha as peles feitas por Yaraa para os homens. A cobra começou a bocejar e a enroscar-se como que para dormir. Em pouco tempo, todos os animais estavam a dormir, incluindo o cão. Esse foi o seu grande erro, já que a cobra apenas fez de conta que dormia, e logo que se encontrou sozinha roubou o embrulho e fugiu para longe. O cão ficou tão infeliz que se sentou a uivar. O mal estava feito e nem mesmo Yataa podia remediá-lo<sup>3</sup>. Desde então, as cobras mudam de pele, rejuvenescendo ciclicamente, ao passo que os homens têm que envelhecer e morrer. A cobra passou, assim, a simbolizar, na mudança cíclica de pele, a renovação, a ideia de uma morte “temporária”, que torna a morte e a ressurreição como partes do ciclo interminável da natureza.

Os mitos que assentam numa mensagem falhada normalmente envolvem um erro, e não tanto uma acção malévola intencional. O camaleão não tem culpa de ser mais lento do que o lagarto. O homem que adulterou as palavras não o fez deliberadamente. No entanto, as mitologias africanas também têm o seu quinhão de personagens malévolas. Por exemplo, em algumas histórias de mensagem falhada o mensageiro distorce deliberadamente a mensagem<sup>4</sup>. Noutro tipo de mitos, a morte torna-se permanente devido a um mal-entendido, que leva a que as palavras de um deus tenham sido mal ouvidas ou transmitidas. Em algumas tradições, um mensageiro animal comete o erro. Noutras, é um ser humano que transmite erradamente a mensagem. Por exemplo, numa dessas narrativas um homem deveria dizer, sempre que um ser humano era sepultado, “os homens morrem e ressuscitam, a lua morre e desaparece”. No entanto, ele adulterou a mensagem (“a lua

---

<sup>3</sup> Para os Mende da Serra Leoa, Ngewo enviou um cão e um sapo para transmitirem aos humanos mensagens de vida e de morte. Ambos partiram ao mesmo tempo, mas pelo caminho o cão, que transportava a mensagem de que os homens nunca morreriam, parou para comer, enquanto o sapo continuou a sua viagem. O sapo chegou em primeiro lugar, dizendo aos humanos que a morte chegaria. O cão chegou demasiado tarde, pois os humanos haviam já aceite a mensagem de morte.

<sup>4</sup> Por exemplo, para os Xhosa, da África do Sul, Quamatha enviou um camaleão à terra para dizer aos homens que eles nunca morreriam. Pelo caminho, o camaleão sentiu-se cansado e parou para descansar. Um lagarto viu o camaleão e perguntou-lhe onde ia. Depois de ouvir a mensagem do camaleão, o malévolos lagarto correu à sua frente e disse aos homens que estes morreriam. Quando o camaleão chegou ao seu destino, os homens não acreditaram na sua mensagem e a morte tornou-se permanente.

morre e ressuscita, os homens morrem e desaparecem”), condenando a humanidade a uma morte sem retorno.

O segundo tema mítico primordial implica uma responsabilidade do Homem: defeito, erro de julgamento, negligência, ganância, desleixo, ira, má escolha entre o bem e o mal, desobediência a Deus, violação de uma interdição, etc. Entre os Lobo do Leste africano e os Tumbwe da República Democrática do Congo, Deus ofereceu ao ser humano a possibilidade de escolher entre dois pacotes. O maior continha bens materiais, o mais pequeno a vida eterna. As mulheres escolheram o maior, condenando o ser humano à morte<sup>5</sup>. A preguiça e a negligência constituem igualmente defeitos com consequências dramáticas. Na África central, um mito muito difundido diz-nos que os homens dormiam enquanto Deus anunciava a imortalidade e por isso só a serpente, que escutou a mensagem, se tornou imortal, regenerando-se ciclicamente.

A morte é frequentemente infligida aos homens como punição por um acto de desobediência. Jok, Ser Supremo dos Acholi, Alur e Lango do Uganda, planeou dar aos homens o fruto da Árvore da Vida e torná-los imortais. No entanto, quando os humanos se demoraram a vir ao céu para receberem a dádiva de Jok, o Deus Supremo deu os frutos aos corpos celestes, não tendo deixado nenhum para os humanos.<sup>6</sup>

No Ruanda e no Burundi uma história conta que Deus costumava caçar a morte quando ela aparecia. Disse aos homens que se mantivessem dentro de casa e que não albergassem a morte se a vissem a fugir. No entanto, uma mulher foi trabalhar nos seus campos e a morte foi ter com ela e pediu-lhe protecção. A mulher deixou-a esconder-se sob as suas roupas ou, noutras versões, dentro da sua boca. Deus chegou com os seus cães de

---

<sup>5</sup> Os Bloki da República Centro Africana têm uma narrativa muito semelhante: um homem ofereceu aos humanos um de dois pacotes. Um era grande e continha contas, tecidos, facas, espelhos, e outros objectos. O mais pequeno continha a vida eterna. As mulheres, gananciosas, escolheram o primeiro, enfeitando-se com as contas e os tecidos. O homem – que na verdade era o Deus Supremo Njambe – desapareceu levando consigo o pacote mais pequeno e os homens perderam a possibilidade de serem imortais.

<sup>6</sup> Também Abassi, o Supremo Deus dos Efik da Nigéria, puniu os homens com a morte na sequência do seu acto de desobediência à sua imposição de que não podiam possuir ou produzir alimentos nem ter filhos. Abradi, o Deus Supremo dos Ama e dos Syimang do Sudão, puniu os homens com a morte quando eles seguiram as instruções de um coelho em vez de seguirem as suas. Arebati, dos Efe e dos Mbuti da República Democrática do Congo, condenou os homens à morte quando uma mulher comeu o fruto proibido da árvore *tahu*. Em muitos mitos, diz-se que Deus proibiu os primeiros homens de comer ou um certo fruto, ou ovos, ou animais. Quando os homens desrespeitaram esta proibição, a morte surgiu.

caça e quando descobriu que a mulher tinha dado abrigo à morte disse aos homens que dali em diante podiam ficar com ela.

Há outras histórias que dizem que Deus deu aos homens um pacote, um saco ou um vaso com um segredo no seu interior, e proibiu-os de o abrir. Dominado pela curiosidade, ou devido a um erro, alguém abriu o pacote, o saco ou o vaso e a morte saiu do seu interior.

Finalmente, de acordo com os Banyoro do Uganda, a permanência da morte ficou a dever-se à indiferença humana. Inicialmente, só os animais morriam definitivamente. Ruhanga, o Deus Supremo, ressuscitava os homens depois da sua morte. Em retorno, só exigia que os vivos exprimissem alegria sempre que um ser humano era ressuscitado. Um dia, uma mulher recusou-se a vestir-se e a receber festivamente os ressuscitados porque se sentia muito triste pela morte do seu cão. Quando Ruhanga ouviu isto, decidiu que se as pessoas não se importavam com o que acontecia aos mortos, mais valia que continuassem mortas, e nunca mais ressuscitou um ser humano.

Outro tema intimamente relacionado com o nascimento da morte é o da separação entre o Céu e a Terra. Em muitas histórias, Céu e Terra estavam inicialmente unidos por uma corda, uma corrente, um fio, um cordão umbilical, uma árvore. Quando a ligação foi interrompida, o Céu tornou-se inacessível, e a doença e a morte surgiram no mundo. Por exemplo, para os Nuer do Sudão, no início uma corda unia Céu e Terra e, consequentemente, a morte não existia. Quando as pessoas envelheciam, trepavam a corda em direcção ao Céu, onde o Deus Kwoth os tornava de novo jovens, enviando-os depois de regresso à Terra. Um dia, uma hiena trepou a corda e entrou no Céu. Kwoth disse aos espíritos que deveriam vigiar a hiena e impedi-la de voltar à Terra, pois poderia causar distúrbios. No entanto, a hiena conseguiu fugir do Céu e descer a corda, que cortou quando estava perto da Terra. Os seres humanos deixaram, então, de poder trepar a corda e aceder ao Céu para serem rejuvenescidos e a morte instalou-se definitivamente entre eles.

De todos estes mitos, depreende-se que a morte surgiu quase por engano ou fatalidade, pondo fim ao paraíso original do Homem e separando-o de Deus, e desde então permaneceu entre os homens, que a aceitam como inevitável, o que poderá explicar o facto de, em África, não existirem mitos sobre como um dia a morte pode ser ultrapassada ou abolida.

## 1.2 Concepções da morte

“La symbolique africaine, à la limite,  
n’a plus qu’un seul but et un seul  
sens: assurer la victoire de la Vie sur  
la Mort.”

Louis-Vincent Thomas<sup>7</sup>

A morte é uma das experiências mais universais e misteriosas. De facto, o Homem é o único ser que sabe que deve morrer; mas o conhecimento dessa inevitabilidade não deixa de fazer da morte um facto da vida gerador de angústia, alienação e medo.

Por isso, a morte não é só um acontecimento biológico, que deixa um resíduo, o cadáver, mas também, e sobretudo, um dado sociocultural pelas crenças ou representações que ela suscita e pelas atitudes e ritos que desencadeia e que têm como principal objectivo ultrapassar a angústia da morte e do morrer.

Enquanto essência, a morte não se situa em nenhum lado, uma vez que ela não é mais do que ruptura, transição entre o vivo e o cadáver, entre o antes e o depois. Mas, enquanto processo, ela está em todo o lado, já que a morte começa no nascimento, acelera-se com o envelhecimento e prolonga-se para lá da morte clínica e biológica. Ela está, por isso, presente a todos os níveis da vida quotidiana.

A morte acontece, antes de mais, no corpo e encontra-se intimamente ligada ao tempo, já que tudo o que está sujeito à lei do tempo deve, em princípio, necessariamente morrer, obedecendo às leis da entropia.

O conceito de morte mostra-se heterogéneo e múltiplo, apesar de os traços comuns serem muitos. Sob o triplo plano do percebido, do vivido e do imaginado, se a morte é fugidia, inefável, os processos irreversíveis associados à morte não enganam: degradações energéticas, mudanças radicais de estado, etc. Os seres vivos envelhecem, sob a acção do

---

<sup>7</sup> THOMAS, Louis-Vincent. *Les Chairs de la Mort*. Col. Les Empêcheurs de Penser en Rond. Paris: Sanofi, 2000, p.207.



tempo, agonizam, extinguem-se; os cadáveres apodrecem, depois mineralizam-se antes de se transformarem “em pó”, segundo o termo bíblico.

Por outro lado, há vários tipos de morte. A morte física, ou queda na entropia que toca o corpo-máquina; a morte biológica, que recai sobre o cadáver, sede de um longa tanatomorfose (frio, rigidez, lividez, apodrecimento, estado último da mineralização); a morte psíquica, que é a do louco, encerrado no seu autismo; a morte social, que se manifesta no encarceramento e na institucionalização, na rejeição ou marginalização social, no abandono; a morte espiritual, a da alma em estado de pecado mortal, segundo o dogma cristão. No entanto, o que é comum a todas estas formas de morte é a ruptura, já que mortos e enlutados são física e psicologicamente rejeitados do mundo dos vivos.

Por outro lado, a morte implica uma realidade paradoxal pois se, por um lado, ela é quotidiana, natural, aleatória e universal, por outro lado, só em parte preenche esses requisitos.

A morte é quotidiana, encontrando-se em todo o lado e ameaçando constantemente todos os seres vivos. No entanto, parece-nos sempre algo longínquo, que só acontece aos outros, revestindo-se, assim, de um carácter brutal e agressivo que nos toma desprevenidos, apesar de os seres humanos terem plena consciência da sua naturalidade.

Universal, pois tudo o que vive está destinado a perecer, ela é também única, uma vez que só morremos uma vez e apesar da banalidade da morte, não há dois mortos iguais. Além disso, chegada a hora, a morte é vivida pelo indivíduo na solidão.

À certeza de morrer opõe-se a incerteza do acontecimento: a morte, sempre imprevisível, procede do aleatório, do imprevisível. Por isso, é impossível de categorizar, ela é

“inclassable, elle est l'événement dépareillé par excellence, unique en son genre, monstruosité solitaire, elle est sans rapport avec tous les autres événements qui, tous, s'inscrivent dans le temps.”<sup>8</sup>

De facto, não é fácil definir a morte<sup>9</sup> e se não fosse a absoluta necessidade de precisar o momento propício para a colheita de órgãos ou para a inumação ou a cremação,

---

<sup>8</sup> JANKÉLÉVITCH, W. *La Mort*. Paris: Flammarion, 1977. Cit. por THOMAS, Louis-Vincent. *La Mort*. Paris: Presses Universitaires de France, 2004 (5<sup>e</sup> Edition), p.17.

não haveria provavelmente uma definição legal do morrer. Por isso, Louis-Vincent Thomas caracteriza-a como o Nada que nem mesmo os grandes desenvolvimentos científicos das sociedades ocidentais conseguiram até ao momento descodificar:

“La mort, en effet, n’est-elle pas le Rien, le Presque-Rien qu’aucune démarche scientifique ne parvient à cerner, tant sur le plan des critères que de la définition? D’ailleurs, plus la connaissance de la mort progresse scientifiquement et moins on s’avère capable de préciser quand et comment elle intervient. Mais c’est sur ce Rien que se focalisent toutes les angoisses, que se mobilisent toutes les énergies pour la repousser, l’obnubiler, la supprimer ou la récupérer.”<sup>10</sup>

E essa dificuldade em definir a morte, prende-se, igualmente, com o facto de ela se inscrever na duração, uma vez que não existe propriamente um momento preciso em que a morte ocorre. Todos morremos progressivamente; a morte é um processo não um estado. E em última análise a nossa vida é o período de tempo que levamos a morrer. A velhice é já a morte. Morte social e socioeconómica daqueles que perderam todo o seu prestígio ou a sua capacidade produtiva. A velhice é a expressão da morte “en train de se faire”, a morte “déjà là”<sup>11</sup>.

Mas o Homem continua a morrer depois do último suspiro. Os elementos constitutivos do corpo, entregues à natureza, servem à recomposição doutros seres vivos de forma quase infinita, até ao fim dos tempos, segundo as leis imutáveis dos ciclos do oxigénio, do carbono, do azoto e do fósforo<sup>12</sup>. A vida perdura, assim, para lá do falecimento, retardada para uns, vivificada para outros, como se a morte suscitasse em nós o que é indestrutível, imortal. Mas se a morte continua no lado de lá da vida, a vida persiste no lado de lá da morte. Se não na realidade, pelo menos imaginariamente.

Se, como veremos, a morte é frequentemente aproximada ao nascimento, tanto no plano do ritual funerário como no plano das crenças (por exemplo, a reencarnação), é

---

<sup>9</sup> A morte biológica ou desaparecimento do indivíduo vivo “consiste dans l’arrêt complet, définitif c’est-à-dire irréversible des fonctions vitales, notamment au niveau du triangle cerveau-cœur-poumon.” (THOMAS, Louis-Vincent. *La Mort*. Paris: Presses Universitaires de France, 2004 (5<sup>e</sup> Edition), p.15.)

<sup>10</sup> THOMAS, Louis-Vincent. *La Mort*. Paris: Presses Universitaires de France, 2004 (5<sup>e</sup> Edition), p.16.

<sup>11</sup> THOMAS, Louis-Vincent. *La Mort*. Paris: Presses Universitaires de France, 2004 (5<sup>e</sup> Edition), p.21.

<sup>12</sup> A morte biológica opera à escala da célula, do órgão, do organismo e, no limite, da própria pessoa, na sua unidade/especificidade. Consequentemente, implica “le retour des éléments constitutifs au fond commun de la biosphère, source permanente de vie renouvelée.” (THOMAS, Louis-Vincent. *La Mort*. Paris: Presses Universitaires de France, 2004 (5<sup>e</sup> Edition), p.15.)

provavelmente porque as fronteiras entre a vida e a morte não são fáceis de estabelecer quer porque a morte é um momento do ciclo vital, quer porque a vida e a morte são complementares, quer ainda porque entre a vida e a morte existem vários estádios intermédios.

Universal, a angústia da morte marca o ser humano em qualquer tempo, lugar ou cultura, embora com diferenças que se prendem com a forma como os homens a concebem e representam.

Os povos que vivem no contexto de sociedades pré-industriais não vivem geralmente no temor da morte, pois não atribuem, como o faz o homem ocidental, um papel importante à individualidade da pessoa. A sua mentalidade participativa impede-os de ver a morte como uma separação definitiva e irreparável, o que, para alguns autores, pode explicar o seu sólido equilíbrio psicológico e a raridade de nevroses e de suicídios, contrariamente ao que acontece no mundo ocidental. Além disso, nas sociedades tradicionais a morte não suscita o sentimento de ausência e sobretudo de perda irreversível e insubstituível, o que se exprime em procedimentos como a adopção do criminoso que assume o lugar da vítima, a reencarnação, o papel da família alargada, ou os casamentos fantasma para dar uma descendência ao defunto. Nas sociedades industrializadas, pelo contrário, vive-se num quadro estrito de famílias nucleares e o princípio da individuação torna impossível ou impensável a substituição automática do defunto.

Por outro lado, em África, se os mortos ocupam um papel central na vida social, eles não deixam de ser colocados no seu lugar, isto é, o culto que lhes é dedicado é exterior e institucionalizado<sup>13</sup>. Já nas sociedades ocidentais, os defuntos, exorcizados em vão, tornam-se actividades interiores ao Homem, fantasmas, formas obsessivas do inconsciente. Nas comunidades tradicionais africanas, o diálogo entre vivos e mortos é benéfico; nas sociedades ocidentais, um monólogo sem fim, estéril e debilitante.

Se a morte ocupa um lugar de eleição nas preocupações religiosas africanas, não se deve depreender desse facto que estas se fixam obsessivamente na morte. Todos os procedimentos em redor da morte têm como objectivo, antes de mais, repeli-la ou, quando ela se instala, conjurar os seus efeitos, isto é, assegurar a sobrevivência do grupo. “Os nossos filhos são a nossa ressurreição”, diz-se. De facto, no pensamento africano, o

---

<sup>13</sup> BASTIDE, Roger. “Réligions africaines et structures de civilisation”. In *Présence Africaine*, n.º. 66, 1968, pp.102-105.

problema central é a Vida<sup>14</sup>. No seio de uma natureza hostil, o negro africano deve, com técnicas de eficácia limitada, fazer face a um futuro recheado de inseguranças. A religião animista é uma resposta a essa angústia: na falta de uma intervenção material sobre o mundo, ela oferece os recursos de um imaginário rico em símbolos que giram em volta de uma mística da Vida. O bem confunde-se com o que aumenta a vida e o mal define-se pelo que a diminui ou lhe põe um termo.

E a verdadeira vida é aquela que se exprime no corpo são e fecundo, ela desabrocha no corpo e demonstra-se pelo corpo a partir do qual os simbolismos se edificam. O corpo intervém como o referencial privilegiado que dá conta da organização do mundo: “O corpo do homem é o universo em miniatura”, diz um provérbio bambara. Mais, o corpo não é o que separa, isola e se fecha sobre si mesmo; ele é o que une, permite a relação entre o mundo visível e o mundo invisível, relação essa que não deve perturbar a harmonia das forças vitais.

Por isso, as religiões africanas não assentam numa vida além-túmulo a assegurar, de tal maneira que o centro de gravidade do religioso bascule entre a vida terrestre e uma vida sobrenatural, invisível. A referência aos antepassados é um aspecto importante das religiões africanas, mas a sua importância assenta nos problemas da vida terrestre concreta, como existência familiar contínua através das gerações num dado lugar.

As crenças no poder dos antepassados asseguram ao grupo a harmonia e a estabilidade, constituem as atitudes ou os fantasmas imaginários que convêm às sociedades sem escrita e com um domínio técnico sobre a natureza muito limitado. É assim que essas sociedades conseguem tranquilizar-se, ter confiança em si mesmas e acreditar na realização dos seus desejos.

Da mesma forma, por detrás dos vários ritos, esconde-se o desejo de viver. A morte e os rituais que a assinalam tornam-se o mediador através do qual a vida manifesta o seu inesgotável poder de renovação e de originação: a morte, em suma, constitui a grande vitória da vida. O homem africano não ignora a morte; pelo contrário, ele afirma-a desmesuradamente. Afinal, vida e morte são diferentes mas indissociáveis: a criança que nasce transporta consigo a promessa da morte, ela é já um “morto em potência”; mas o velho que morre continua a sobreviver na sua descendência. É por isso necessário

---

<sup>14</sup> Henri Maurier defende que as religiões tradicionais africanas se centram num humanismo biológico, isto é, marcado pela lógica do que vive. (MAURIER, Henri. *La Religion Spontanée. Philosophie des Religions Traditionnelles d'Afrique Noire*. Paris: L'Harmattan, 1997, p.28.)

proclamar a importância da morte, uma vez que ela é o acontecimento biológico que torna possível a sobrevivência da espécie e assegura, com a renovação que suscita, as suas possibilidades de mutação. Por isso, Louis-Vincent Thomas conclui que “antithèse de la vie, la mort en est le complément nécessaire.”<sup>15</sup>

Mas como é que o negro africano concebe a morte? No seu estudo sobre a cultura Teve, Eduardo Mouzinho Suana define a morte como “essencialmente, um estado de vida diminuída na forma de um espírito capaz de vir animar um novo ser humano ou apenas susceptível de continuar como tal, a conviver com a família na manutenção da perenidade da linhagem.”<sup>16</sup>

De facto, em África acredita-se que uma pessoa é composta de corpo e espírito (ou alma, vida, sopro, sombra ou duplo), que têm que estar unidos para fazer um ser humano vivo. Não se sabe exactamente quando o espírito se junta ao corpo. Alguns povos acreditam que isso acontece quando homem e mulher concebem uma criança. Outros acreditam que o espírito se junta ao corpo algum tempo antes ou depois do nascimento. Outros ainda crêem que uma pessoa tem duas almas ou espíritos, uma das quais pode vaguear enquanto dorme.

Desta forma, a morte é vista como o momento em que o espírito se separa do corpo. Uma vez que o espírito está intimamente relacionado com a respiração, sabe-se que o espírito partiu quando uma pessoa deixa de respirar. Alguns pensam que ele sai pela boca, pelas narinas ou pelos olhos.

No entanto, apesar de abandonar o corpo, o espírito paira perto do corpo ou da casa do morto e a sua entrada no mundo dos espíritos faz-se de forma progressiva, assemelhando-se a uma viagem em que, com a ajuda dos rituais levados a cabo pelos vivos, o espírito do morto se integra no invisível. Por essa razão, é necessário levar a cabo os ritos fúnebres adequados para o mandar embora e juntar-se aos outros espíritos.

O espírito não perde a identidade que tinha quando era uma pessoa viva, já que, no contexto das cosmogonias tradicionais, acredita-se que quando um ser humano morre e é sepultado, o seu espírito permanece enquanto manifestação do seu poder e da sua

---

<sup>15</sup> THOMAS, Louis-Vincent. *Les Chairs de la Mort*. Col. Les Empêcheurs de Penser en Rond. Paris: Sanofi, 2000, p.60.

<sup>16</sup> SUANA, Eduardo Mouzinho. *Introdução à Cultura Teve. Reflexões Socioculturais sobre o Povo Teve, em Manica*. Matola: Seminário Filosófico Interdiocesano Santo Agostinho, 1999, p.87.

personalidade. Desta forma, a morte, em vez de significar o fim da existência humana, constitui-se apenas como a transição para uma nova dimensão existencial.

“(...) a morte não é concebida como o fim da vida nem como a ruptura do ciclo vital, mas como uma continuação da existência sob outras formas e noutras circunstâncias. (...) a morte é concebida sob duas vertentes: a primeira está ligada com o relacionamento entre o mundo invisível sobre o mundo visível, isto é, no que concerne à correspondência entre os antepassados e os vivos (homens).”<sup>17</sup>

Aliás, são utilizadas muitas palavras no continente africano para referir o acto de morrer, reveladoras da crença de que a morte não significa uma destruição total do indivíduo, mas sim que a vida continua para lá da sepultura. As pessoas referem-se à morte como regressar a casa, ir embora, responder ao chamamento, dizer sim à morte, desaparecer, partir, deixar de comer, deixar de respirar, afundar-se, encetar uma batalha perdida, recusar comida, rejeitar pessoas, dormir, dizer adeus, fechar os olhos, ser arrebatado, ser levado, ser chamado, juntar-se aos antepassados, tornar-se propriedade de Deus, etc. Logo, o sofrimento provocado pela morte de alguém é combinado com a crença de que essa morte não é o fim e que os falecidos continuam a viver no Além.

Na África negra, não se pode falar de morte, mas de vários tipos de morte. Por exemplo, entre os Diola de Casamança, encontra-se uma pluralidade de formas de morte. A morte real física, que se exprime pela paragem do coração, pela impossibilidade de movimento e pela decomposição do cadáver; a morte social, que ocorre quando o defunto passa a integrar a comunidade dos antepassados anónimos ou quando, extinta a linhagem a que pertence, a lembrança do defunto desaparece; a pseudomorte, que se identifica com a doença mental; a morte simulada, simbólica, que faz parte dos ritos de iniciação e constitui o modo social por excelência da luta contra a morte física.

Igualmente importante é a distinção entre a boa morte, que se concretiza segundo as normas tradicionais de local (morrer na sua aldeia), tempo (morrer velho) e de forma (morrer sem sofrimento, sem rancor nem ódio), e a má morte, que liberta forças ominosas

---

<sup>17</sup> SUANA, Eduardo Mouzinho. *Introdução à Cultura Teve. Reflexões Socioculturais sobre o Povo Teve, em Manica*. Matola: Seminário Filosófico Interdiocesano Santo Agostinho, 1999, p.88.

particularmente anômicas, e assume uma grande relevância nas crenças escatológicas. A má morte, essencialmente anômica, provocadora de desordem e de impureza, ocorre quando o indivíduo morre longe e arrisca ficar, assim, privado de cerimônias fúnebres; quando morre sem deixar filhos que cumpram os ritos; quando a mulher morre no parto, etc. Esta oposição de boa e má morte reenvia a uma outra, e que distingue a morte estéril, em especial a do adulto em plena força, no qual a comunidade investiu e que constitui uma perda apreciável para o grupo; e a morte fecunda, durante o sacrifício animal e humano ou quando se trata da morte voluntária do velho que, tornado inútil, decide ir ao encontro dos seus antepassados.

Além disso, a diferenciação entre boa e má morte revela a distinção capital entre dois tipos de mortos: os velhos e os que não o são (as crianças, os adultos em plena vida activa, os mortos por acidente, crime ou suicídio). Os velhos têm uma morte que é culturalmente aceite e aceitável, já que todo o homem é mortal e a sua morte acontece como termo natural de uma longa existência. Se se considerar, ao nível das crenças, a causa da morte dos velhos, a persistência de factores mágico-religiosos (crimes, rituais, ordálios, feitiçaria, maldições, punição pelo desrespeito de interdições e tabus) é indiscutível<sup>18</sup>. No entanto, a noção de morte natural, isto é, inevitável, inscrita no próprio devir do ser humano, tende a prevalecer, ainda que os mecanismos que provocam o falecimento reenviem para intenções malignas (vingança e punição, maioritariamente). Esta é, no fundo, a morte ideal, que parece assentar numa preocupação em viver de acordo com as regras ditadas pelos antepassados e pelos deuses. Morrer na sua aldeia (nada é pior do que morrer longe dos seus, correndo o risco de não ser sujeito a todos os ritos prescritos pela tradição), depois de ter vivido uma vida longa e de ter deixado bens suficientes para a realização dos sacrifícios e descendentes para os levar a cabo, são os aspectos mais importantes para morrer de forma ideal.

Normalmente, os velhos das sociedades tradicionais africanas não temem a morte, que aceitam com resignação e optimismo, sentida como uma lei universal desejada por Deus e sempre presente na existência humana. Acontece, até, que ela seja desejada por quem, tendo concluído a sua missão na Terra, tendo vivido uma vida recheada e de acordo com a lei dos antepassados, certo da estima dos seus, crente de que será alvo de todos os cerimoniais que a tradição prescreve, deseja reencontrar os seus antepassados.

---

<sup>18</sup> THOMAS, Louis-Vincent. *Anthropologie de la Mort*. Paris: Payot, 1994, pp. 374 e segs.

Já os outros mortos só se compreendem como consequência de uma punição divina (por exemplo, pelo desrespeito das interdições religiosas) ou como efeito de actos de feitiçaria. Aliás, do ponto de vista das causas, ela procede sempre de uma origem oculta: envenenamentos, mau-olhado, feitiçaria, apelos reiterados dos antepassados, contratos com as forças telúricas, vingança dos deuses, etc. De qualquer forma, a morte é sempre misteriosa na sua realização.

Relativamente à distinção entre a morte real, física e a morte simbólica, a primeira é sofrida, individual e individualizante. A segunda, ao contrário, é desejada, colectiva, “comunitária”. Com a primeira, mantemo-nos do lado da natureza; já a segunda, introduz-nos no cerne da cultura. Por outro lado, o nascimento biológico, uterino, que só assume um sentido social depois de a criança ser apresentada à aldeia, receber o nome e sobretudo depois da iniciação, conduz, mais cedo ou mais tarde, à morte física, enquanto que a morte simbólica, mais masculina do que uterina, permite ao grupo, ritualisticamente, por isso simbolicamente, regenerar-se através do (re)nascimento iniciático: desta vez, os homens podem parir; a ambivalência da mulher exprime-se pelo facto de esta pôr no mundo crianças não acabadas, não circuncidadas; a partir desse momento, é o homem que confere a completude e se torna o autêntico procriador.

No entanto, não podem ser ignoradas as diferenças entre a iniciação e a morte física. Primeiro, a iniciação é um decreto humano, um acto da colectividade que toma consciência de si e reforça a sua vitalidade. A morte física, pelo contrário, é consequência de uma vingança dos deuses, a menos que resulte da acção de um feiticeiro ou de um comportamento delituoso da vítima; por isso, ela é pressentida como uma anomia, uma desordem, um acidente. Em segundo lugar, a iniciação assemelha-se ao símbolo (ela não conduz a uma morte efectiva) ao passo que o contacto com o numinoso que ela suscita, longe de provocar um assalto desenfreado das forças impuras, se torna uma promoção de que beneficiam os iniciados, primeiramente, e depois toda a comunidade. Desta forma, podem as sociedades negro-africana manter a sua unidade e a sua permanência.

O negro africano sabe que deve morrer, isto é, que o espírito que o acompanha deve um dia abandonar o seu corpo para encetar uma nova viagem. A morte, com efeito, não é mais do que uma passagem e não uma abolição das forças. Ela aparece como um princípio geral de renovação no seio da pirâmide dos seres e, conseqüentemente, da grande vitória da vida.



Os comportamentos face ao desgosto e sua oportunidade confirmam esta visão da morte. Claro que a dor pela separação é legítima, sobretudo entre os mais próximos do defunto, até porque a morte, fonte de ausência, é também uma passagem que não deixa de implicar um certo grau de incerteza. Não sentir dor é implicitamente confessar que se desejou a morte de alguém. Mas outra coisa é sentir o desgosto, ter o direito de o manifestar publicamente, sobretudo se se trata de um homem, e ainda mais um homem de idade, e se o defunto desapareceu na sequência de uma boa morte, depois de ter vivido muitos anos, de ter deixado no mundo uma descendência numerosa e de ter ocupado um papel de relevo na comunidade. Num estudo sobre as reacções dos indivíduos face ao cadáver na África negra, L.-V. Thomas conclui que a grande maioria revela indiferença (58%), o que prova simultaneamente um relativo domínio de si e um sentimento da inevitabilidade da morte. O primado da indiferença é revelador de um comportamento realista e optimista, sobretudo se o defunto é um velho: realista porque a morte é inevitável; optimista porque ela só atinge a aparência (o indivíduo) e não é mais do que uma transição (renascimento provável como antepassado, possibilidade de reencarnação num novo corpo).

Mas é sobretudo ao nível das crenças que se encontra a explicação: a morte não é um fim, mas uma passagem, um renascimento no Além (por vezes muito próximo) dos antepassados. A possibilidade destes últimos de compensar a forma do poder pela forma do saber e a eventualidade de uma reencarnação mostram que a morte não é a negação da vida, mas a sua concretização, o seu cumprimento pleno.

No entanto, a angústia não deixa de estar presente, sobretudo pelo receio da sanção, já que todo o indivíduo pode cometer uma falta inadvertidamente, e portanto ninguém está absolutamente seguro de que no Além a sua vida não será a de uma alma errante e condenada ao vazio. Teme-se igualmente que os familiares negligenciem os rituais fúnebres e de homenagem ao morto, facto que o condenará irremediavelmente a uma existência<sup>19</sup> miserável.

O pensamento africano sobre a morte implica, como o demonstrou Louis-Vincent Thomas<sup>20</sup>, um conjunto de oposições, reveladoras do seu carácter paradoxal. O morto está

---

<sup>19</sup> O uso do termo “existência” é deliberado, uma vez que se crê que o indivíduo, depois de morto, não deixa de existir; apenas deixa de viver no mundo dos vivos.

<sup>20</sup> THOMAS, Louis-Vincent. *Anthropologie de la Mort*. Paris: Payot, 2004 e THOMAS, Louis-Vincent et LUNEAU, René. *La Terre Africaine et ses Religions*. Paris: L'Harmattan, 2004.

a ser separado dos seres humanos, e no entanto deve existir uma ligação contínua entre os vivos e os mortos. Os familiares e os vizinhos vêm dizer adeus ao moribundo e chorar a sua partida e, contudo, há continuidade através dos seus filhos e através dos ritos que unem os dois mundos. A morte origina uma impureza ritual, assim como perturba o curso normal da vida; mas não de forma definitiva, uma vez que, realizada a purificação, a vida retoma a normalidade. A sepultura é o símbolo da separação entre os mortos e os vivos, mas a sua transformação num altar converte-a no ponto de encontro entre os dois mundos.

A morte é, assim, simultaneamente, ruptura e continuidade, já que se é uma mudança de estado (uma ruptura), esta mudança significa mais a permanência da vida (continuidade) do que a sua destruição. Aliás, é uma crença geral da África negra que a vida não cessa totalmente depois da morte. Ela é não só um estado provisório – a ideia de aniquilação total e definitiva repugna o africano –, mas o morto é um vivo de uma outra espécie, que atinge um novo estado, apesar de, frequentemente, o novo ser repetição simbólica do antigo: a vida no Além permanece idêntica à vida na Terra (os mortos comem, bebem, cultivam os seus campos, etc.); o recém-nascido lembra os traços do antepassado que ele reencarna.

A morte de um indivíduo – sobretudo se é jovem e vigoroso – é sempre sentida pelo grupo como um atentado grave à sua coesão e à sua permanência. Ora, a consciência colectiva preocupa-se sobretudo com a sua unidade e perenidade. Através dos meios rituais de que dispõe (exibição dos mortos, invocação dos antepassados nas orações e ritos sacrificiais), o grupo assegura a sua salvação pela derivação em direcção ao simbólico. A morte aparece como uma privação existencial – a existência sendo a do indivíduo – e não como uma negação essencial. A vida, no sentido mais profundo, não é individual, e a morte joga sobre a manifestação secundária, o indivíduo.

Assim, a antinomia continuidade-ruptura esconde uma oposição mais profunda entre o individual – que é aparência sensível – e o colectivo. A morte, concebida como uma destruição do singular e do aparente (o indivíduo), reduzida, no estado de puro imaginário, é compensada por um jogo de crenças que derivam em direcção ao simbólico, uma vez que a morte implica uma totalidade orgânica de símbolos que permitem não só explicar a sua origem, sublinhar a sua presença, exprimir os seus aspectos, as suas modalidades, os seus momentos, mas também e sobretudo ultrapassá-la.

Tudo se passa como se a consciência colectiva, que se alimenta da Vida, encontrasse no mundo dos antepassados a razão da sua perenidade. A morte pode, assim, definir-se como a mediação do individual em direcção ao colectivo, considerado no que ele tem de mais seguro, a comunidade dos antepassados que, nas palavras de L.-V. Thomas e R. Luneau “n’est rien d’autre que la conscience collective transcendée, sublimée, hypostasiée”<sup>21</sup>, uma projecção na utopia (um mundo ideal) do desejo do grupo se perpetuar indefinidamente.

No seio da forma de pensamento africano tradicional é difícil falar de imortalidade pessoal afectando cada ser humano independentemente do seu estatuto familiar e social e dando-lhe a possibilidade de se situar pela eternidade junto a Deus, como o vêem as religiões universalistas, o islão e o cristianismo. No seio da lógica da vida, não há uma vitória definitiva sobre a morte, mas um esforço para a dominar durante o mais longo período de tempo que for possível. A morte é aceite como inevitável quando o defunto viveu muitos anos e é perpetuado por uma descendência numerosa. Mas a pessoa que viveu e morreu assim, leva consigo a marca da família. A sua lembrança, o seu nome podem ser conservados. Ele é mais um elo da cadeia. O morto é morto sem no entanto ser anulado, já que continua a ser aquele que, durante a sua vida, a promoveu e a multiplicou. Como tal, ele não é apagado nem negado. Apenas atinge um novo estado:

“La mort pourrait se définir comme séparation (comme rupture d’équilibre) entre les constituants du moi suivie d’une destruction immédiate ou progressive, totale ou partielle, de certains éléments tandis que les autres sont promus à un nouveau destin. Ainsi, si elle apparaît comme la *destruction du tout* (la personne) dans son unité et son harmonie, elle n’est jamais *destruction de tout*; en ce sens on a pu y voir un passage, une mutation, un changement d’état ou de statut.”<sup>22</sup>

Morto, o homem é acrescido de novos poderes, que lhe permitem interferir na existência dos vivos:

---

<sup>21</sup> THOMAS, Louis-Vincent et LUNEAU, René. *La Terre Africaine et ses Religions*. Paris: L’Harmattan, 2004, p. 103.

<sup>22</sup> THOMAS, Louis-Vincent et LUNEAU, René. *La Terre Africaine et ses Religions*. Paris: L’Harmattan, 2004, p. 246.

“Na visão tradicional africana, a morte é entendida como sendo uma mudança, uma transformação do estado visível (material) para o estado invisível ou espiritual. Com efeito, o Povo Teve considera que os homens quando morrem adquirem novos poderes sobre-humanos que lhes permitem actuar em benefício das suas famílias e da comunidade humana em geral. Acreditam que os Antepassados desempenham um papel exclusivo de medianeiros entre o Ser Supremo e os seres vivos (homens) e devem ser venerados. (...) a morte não é considerada como o destino da vida humana, mas como uma mudança da vida e continuação da existência sob outras formas e noutras circunstâncias e estados.”<sup>23</sup>

A problemática da impureza é igualmente central no pensamento africano sobre a morte. Como dissemos, a morte, apesar de implicar a ruptura provocada pelo desaparecimento físico do indivíduo, é vista como uma continuação da vida, sob uma forma distinta marcada pela separação do espírito em relação ao corpo. É, assim, “a gradual process which is not completed until some years after the actual physical death”<sup>24</sup>, coincidindo frequentemente com a transformação do cadáver em decomposição no esqueleto puro, símbolo da perenidade. A oposição impureza/pureza exprime bem não só as ideias-força da escatologia (passagem da podridão – desordem - ao esqueleto duro, branco, puro – ordem -, correspondendo à passagem do estado de mane ao de antepassado), os tempos principais da duração (tempo mítico dos antepassados, tempo concreto quotidiano dos vivos, tempo concreto escatológico do além), mas também os momentos principais dos ritos *post mortem* (tempo do luto e seu levantamento, inumação e ritos de aniversário).

A morte remete sempre para a noção de impureza. Não é só o cadáver que é impuro, mas também os objectos que pertenceram ao defunto e as pessoas que lhe tocaram e com ele lidaram de perto (e daí os ritos de luto). Só o fim da fase de apodrecimento e a aparição do esqueleto põem termo a este fluxo de contaminação. Quanto aos enlutados, eles não podem retomar uma vida normal sem antes terem passado por uma prova de penitência seguida de purificações.

---

<sup>23</sup> SUANA, Eduardo Mouzinho. *Introdução à Cultura Teve. Reflexões Socioculturais sobre o Povo Teve, em Manica*. Matola: Seminário Filosófico Interdiocesano Santo Agostinho, 1999, pp.33-34.

<sup>24</sup> MBITI, John. *African Religions & Philosophy*. Oxford: Heinemann, 1989, 2<sup>nd</sup> edition, p.154.

Um outro par de opostos que caracteriza as concepções da morte na África negra é o par ordem (social, ontológica, axiológica) conotada com a vida/ desordem, exprimindo a morte:

“Avec les épizooties, les maladies et la stérilité, les multiples calamités naturelles, les discordes sociales, la mort apparaît comme le *désordre fondamental*.”<sup>25</sup>

A morte é vivida como desordem, expressa na paragem das actividades produtivas, nas roupas rasgadas dos enlutados, na lama que cobre os rostos e nos comportamentos incongruentes dos dançarinos nas exéquias fúnebres. Ela interrompe a vida de um trabalhador útil ao seu grupo que nele tinha investido muito do seu esforço; procede de causas que se prendem com o numinoso, sobretudo no caso de más mortes; além disso, enquanto o cadáver não está definitivamente decomposto, a insegurança reina sobre a aldeia, quer devido à impureza que marca o morto, mas também os enlutados, fonte de contaminação, quer devido ao risco de vingança das almas dos defuntos.

Além disso, a morte continua a ser o grande desconhecido. Como dizem os Banto, ela é como a Lua (Quem conhece a sua face escondida?). O homem desconhece o local, o momento e a forma como ocorrerá e daí o prestígio atribuído a certos mortos rituais que têm como objectivo colmatar a angústia sentida. Por isso, muitas vezes o morto é questionado durante o rito funerário para saber as razões do seu falecimento. Nada é mais perigoso do que a incerteza, que caminha de mãos dadas com a desordem. E se foi cometida alguma maldade, é importante que seja posto um fim às forças ominosas e que seja feita uma reparação. E à angústia do desconhecido associa-se ainda o terror do apodrecimento.

A morte-desordem procede da agressão dirigida contra a unidade ou a identidade do Eu. Diz-se do feiticeiro que ele “ataca a morte” ou do mágico que ele “mutila o homem”. Da mesma forma, a desconsideração, o insucesso, a pobreza, a impotência, induzem uma morte provável ou, pelo menos, uma morte social.

A desordem ontológica que é a morte traduz-se por uma desordem social (separação, dor, luto), sugerida, aliás, pela desordem sistemática que caracteriza os

---

<sup>25</sup> THOMAS, Louis-Vincent et LUNEAU, René. *La Terre Africaine et ses Religions*. Paris: L'Harmattan, 2004, p. 246.

funerais. Mas o todo está em relação estreita com o sistema de crenças fundamentais, já que os mitos sublinham que, na origem do mundo e da humanidade, não havia ordem sem desordem. Esta antinomia fundamental rege as actividades das sociedades humanas submetidas às forças dissolventes da morte. Não é esta, afinal, a forma mais dramática de desordem? Aquela que ocorre não se sabe quando, onde ou como? Aquela que destrói a unidade do grupo e leva aqueles que amamos?

De qualquer forma, a desordem associada à morte seria irremediavelmente perniciosa se o grupo não dispusesse de mecanismos para a ultrapassar. Uma vez que o mal existe, é melhor alicerçá-lo metafísica ou miticamente, e desta forma justificá-lo, generalizando-o. Aceitá-lo ou exprimi-lo é, afinal, já uma forma de o ultrapassar. E é aqui que o símbolo e o imaginário assumem a sua eficácia, numa espécie de “*théâtralité symbolique*”<sup>26</sup>, que permite a vitória da vida sobre a morte.

---

<sup>26</sup> THOMAS, Louis-Vincent. *Anthropologie de la Mort*. Paris: Payot, 2004, p.449.

### 1.3 Os rituais de morte

“La mort est à la fois horrible et fascinante; donc ne peut laisser indifférent. (...) Fascinante parce qu’elle renouvelle les vivants, inspire la quasi-totalité de nos réflexions et de nos oeuvres d’art tandis que son étude constitue une voie royale pour saisir l’esprit de notre époque et les ressources insoupçonnées de notre imaginaire.”

Louis-Vincent Thomas<sup>27</sup>

O pensamento humano nunca deixou de imaginar ou conceber sistemas de crenças que ajudem a suportar a morte através de uma derivação em direcção ao imaginário, e nesse sentido desenvolveu um conjunto de crenças e de rituais que lhe permitem

“d’échapper à l’angoisse de culpabilité liée au désir de mort dirigé contre des membres de sa famille, et à l’idée de leur vengeance, à l’angoisse de châtiment de sa propre faute.”<sup>28</sup>

Louis-Vincent Thomas coloca em evidência, na obra póstuma *Les Chairs de la Mort*<sup>29</sup>, a importância de que se revestem os ritos funerários e o culto dos antepassados entre os povos africanos, expressão que são dessa crença na imortalidade do ser humano e da capacidade, evidenciada pela comunidade, de ultrapassar a profunda sensação de perda que a morte sempre provoca.

---

<sup>27</sup> THOMAS, Louis-Vincent. *La Mort*. Paris: Presses Universitaires de France, 2004 (5<sup>e</sup> Edition), p.124.

<sup>28</sup> ELIAS, N. *La Solitude des Mourants*. Paris: Ch. Bougeois, 1987. Cit. in THOMAS, Louis-Vincent. *La Mort*. Paris: Presses Universitaires de France, 2004 (5<sup>e</sup> Edition), p.111.

<sup>29</sup> THOMAS, Louis-Vincent. *Les Chairs de la Mort*. Col. Les Empêcheurs de Penser en Rond. Paris: Sanofi, 2000.

O negro africano minimiza a inevitabilidade da morte construindo um imaginário que interrompe provisoriamente a existência do ser singular; ele transforma-a num *accidente* que apenas incide sobre a aparência individual e, conseqüentemente, que poupa a aparência social (crença na onnipresença dos antepassados, manutenção das ligações clânicas graças à reencarnação), o que lhe permite não só aceitá-la e assumi-la, mas também dominá-la, ao integrá-la no seu sistema cultural (conceitos, valores, ritos, crenças); e também colocá-la em toda a parte, imitá-la ritualmente na iniciação, transcendê-la graças a um jogo complexo de símbolos. Para que a desordem da morte perca a sua força destrutiva, há que reduzi-la a um imaginário que toca o indivíduo mais do que a espécie, mas também minorar o seu poder pelo recurso ao símbolo que dá sentido à profunda anomia implícita na morte. Afinal, a desordem da morte seria insuportável se não implicasse algum benefício: renovar os vivos e aumentar o número de antepassados protectores.

I. Illich, citado por L.-V. Thomas, defende que as culturas tradicionais retiram “leur fonction hygiénique précisément de leur capacité de soutenir chaque homme confronté à la douleur, à la maladie et à la mort en leur donnant un sens et en organisant leur prise en charge par lui-même ou par son entourage immédiat.”<sup>30</sup>

E por isso os ritos funerários, momentos que são de exibição da dor, mas também de manifestação da vitalidade e da perenidade do grupo, são, dentre as cerimónias religiosas da África negra tradicional, e conjuntamente com os de iniciação, os mais espectaculares e os mais importantes em virtude do seu significado cultural ou filosófico. Aliás, a sua importância é tão grande que a presença dos participantes é uma obrigação incontornável e têm sido os ritos que mais têm resistido aos processos de aculturação.

As exéquias fúnebres negro africanas constituem uma verdadeira renovação da sociedade. Estamos em presença de um drama com múltiplos actores (toda a linhagem e a comunidade nele participam) e que pode durar entre um e vários dias. Por exemplo, entre os Dogon do Mali, trata-se de reafirmar o próprio fundamento da etnia, de relembrar o enraizamento da sociedade no fluir do tempo, no tempo do começo que nunca é abolido. Tudo se passa como se, apesar da apatia aparente, se reforçassem solenemente os feitos primordiais que justificam a existência do grupo e os comportamentos prescritos,

---

<sup>30</sup> ILLICH, Ivan. *Nemesis Médicale*. Paris: Seuil, 1975. Cit. in THOMAS, Louis-Vincent. *La Mort*. Paris: Presses Universitaires de France, 2004 (5<sup>e</sup> Edition), p.69.



representados ritualmente, a fim de os manter e revigorar. A morte de um indivíduo, sobretudo se se tratar de uma pessoa velha e importante, torna-se um pretexto para a sociedade se autenticar e dar-se a si própria uma dose extra de vigor que lhe permite perdurar.

Revelador disso é o envolvimento colectivo da comunidade nas cerimónias fúnebres, símbolo da forte coesão social que elas provocam, sobretudo no caso de uma boa morte. Tudo se passa como se a sociedade quisesse provar a si própria que o desaparecimento do defunto não alterará grandemente a sua unidade comunal, sem esquecer de infligir um cruel desmentido às forças dissolventes da morte, enquanto o defunto constata, não sem satisfação, o afecto que o grupo lhe dedicava.

“En effet, la société communique aux individus qui la composent son propre caractère de pérennité: puisqu’elle se sent et se veut immortelle, elle ne peut croire normalment que ses membres, surtout ceux en ce qui elle s’incarne, avec qui elle s’identifie, soient destinés à mourir; leur destruction ne peut être que l’effet d’une machination sinistre.”<sup>31</sup>

Esse envolvimento de grandes ajuntamentos de pessoas revela-se, aliás, uma das condições para o sucesso dos ritos funerários.

Uma outra condição é a frequência das técnicas para conjurar o desgosto e afirmar o desprezo pela morte. Trata-se de evitar o carácter traumatizante da morte física enquanto acontecimento individual. São, então, utilizados múltiplos meios que têm como principal função a denegação da morte. Por exemplo, as cerimónias são mais frequentes no período em que o desgosto é mais intenso: os elementos da linhagem reúnem-se para beber, comer e cantar louvores ao desaparecido, o que constitui uma forma de prolongar a sua existência entre os vivos. São oferecidos sacrifícios para propiciar a passagem da alma do morto para o mundo dos espíritos sem causar perturbações, pois espera-se que o morto, após as honras que lhe são dirigidas e cheio de presentes, se decida a cumprir o seu destino *post mortem*.

Também a acumulação dos ritos nos momentos cruciais do futuro do defunto se revela de crucial importância, como os funerais propriamente ditos e, por vezes, as cerimónias de fim do luto ou as festas de aniversário. Por exemplo, os segundos funerais

---

<sup>31</sup> HERTZ. *Contribution à une Étude sur la Représentation Collective de la Mort*. Année Sociologique, X, 1905-1906, p.124. Cit. in THOMAS, Louis-Vincent. *Anthropologie de la Mort*. Paris: Payot, 2004, p.440.

têm como objectivo propiciar a alma. Este rito consiste essencialmente na integração da alma do defunto na comunidade das almas dos antepassados, cuja força vital está concentrada no altar, ou então destina-se a pôr fim à sua vagabundagem, dando-lhe um estatuto fixo, já que a errância da alma é fonte de desordem e perigo.

E em todas estas cerimónias o que é espantoso é o esforço de presentificação do defunto, que atinge o seu auge entre os Diola do Senegal, onde o morto preside às suas próprias cerimónias fúnebres. Este procedimento encerra um mecanismo de ultrapassagem da morte, um modo de o grupo agir contra o sofrimento por ela provocado. Entre os Mosi do Alto Volta um parente do falecido, de preferência uma mulher, veste as indumentárias do morto, imita os seus gestos, a sua forma de falar, as suas deformidades físicas, usa a sua cana ou lança. Os filhos do defunto tratam-no por pai e as esposas por marido. Os Yoruba da Nigéria têm um costume em que um homem mascarado simboliza o defunto, tranquiliza os vivos sobre o seu novo estado e promete-lhes uma descendência abundante. Em todos estes casos, estamos perante procedimentos simbólicos destinados à negação ou incorporação que protegem contra a extinção da personalidade, pois o morto está sempre relacionado com o indivíduo; eles permitem ao grupo recuperar a sua unidade e a sua estabilidade, momentaneamente perturbados. O culto das relíquias insere-se nessa finalidade, já que se tratam, sobretudo, de objectos que pertenceram ao morto, ou de símbolos susceptíveis de provocar uma presença, como é o caso dos ossos das tíbias ou dos crânios.

Uma outra técnica próxima da presentificação do defunto é a utilização de máscaras, normalmente pintadas de branco (a cor do luto), reproduzindo a imagem de um animal, que representa um antepassado, ou características humanas. No entanto, a máscara só tem poderes evocativos quando nomeada pelo sacerdote ou o artista ou quando é usada pelo dançarino. Crê-se que o espírito do morto pode encarnar, durante a dança, no corpo do dançarino mascarado. Por vezes, em vez de máscaras são usadas estatuetas, como acontece entre os Mina do Togo que representam os seus defuntos sob a forma de estatuetas de madeira, que eles vestem, lavam e às quais oferecem alimentos, como se fossem vivos.

Os ritos de conjuração do desgosto assumem, frequentemente, formas inesperadas, com o objectivo principal de fornecer ao morto uma descendência. Entre os Nuer do Sudão e muitos povos Banto, se o defunto não tem filhos, um membro da sua família, de preferência um irmão, terá relações sexuais com a viúva (casamento fantasma); as crianças

nascidas dessa união pertencerão efectivamente ao morto, continuarão a sua existência na terra, assegurarão as homenagens que lhe são devidas. Este costume é um meio de honrar o morto, mas também um procedimento para lhe assegurar uma descendência que fará sacrifícios em sua intenção, já que, caso contrário, correrá o risco de nunca se tornar num antepassado e, portanto, de cair no ciclo infernal da morte escatológica.

Apesar da sua disparidade no tempo e no espaço, as condutas funerárias obedecem a constantes universais. A sua finalidade é dupla. No plano do discurso manifesto, são motivadas pelo que transmitem simbolicamente ao morto: por um conjunto de acções mais ou menos dramáticas, mais ou menos prolongadas e, por vezes, separadas por longos intervalos, são atribuídos ao morto um lugar e um papel, em concordância com o que havia sido em vida. No plano do discurso latente, ainda que o cadáver seja o ponto fulcral das práticas funerárias, o ritual tem acima de tudo um destinatário: os vivos, indivíduos ou comunidade:

“Comportements aux scénarios multiples qui mettent en scène les affects les plus profonds, les rites funéraires, censés guider le défunt dans son destin post-mortem, visent avant tout à transcender l’angoisse de mort chez les survivants.”<sup>32</sup>

A sua função fundamental é curar e prevenir, revestindo-se de múltiplas facetas: desculpabilizar, reconfortar, tranquilizar, revitalizar. Condicionado socialmente, o ritual funerário responde às necessidades do inconsciente, prolongando ao plano da acção, logo através do corpo, os mecanismos de defesa que o imaginário desencadeia para lidar com o medo da morte.

Todos os procedimentos e homenagens de que o defunto é alvo escondem condutas de defesa que manifestam o medo da morte ou o desejo dos vivos de se protegerem dela. Se os rituais fúnebres que assinalam a morte fazem parte de um processo de luto em que o cerimonial denota respeito e recolhimento, eles são também um modo de circunscrever a morte, de a delimitar, colocando-a à margem da vida. Eles têm, assim, uma função catártica evidente.

Por exemplo, lavar o morto não se prende apenas com exigências de higiene ou de conveniência; trata-se, no plano do imaginário, de eliminar a sujidade, a impureza da

---

<sup>32</sup> THOMAS, Louis-Vincent. *La Mort*. Paris: Presses Universitaires de France, 2004 (5<sup>e</sup> Edition), p.91. Vide, também, IDEM. *Rites de Mort. Pour la Paix des Vivants*. Fayard, 1996.

morte. Os ritos religiosos assimilaram este simbolismo da purificação e conferem à toilette funerária uma dimensão sagrada: ela condiciona o destino da alma do defunto. A crença na sobrevivência da alma, que caracteriza a atitude religiosa, implica que a morte seja uma passagem; e essa passagem, tal como o nascimento ou a iniciação, não se pode concretizar sem a renovação do indivíduo, prática que assume, na maior parte das culturas, uma dimensão maternal. Ela é geralmente confiada a mãos femininas e cumpre-se com gestos delicados que traduzem a solicitude e a intenção de tranquilizar.

No entanto, nesta prática está implícita uma estratégia defensiva, isto é, de protecção, por parte dos vivos, em relação à morte e tudo o que a rodeia. Sob o pretexto de preparar e honrar o morto, o rito cumpre o seu objectivo fundamental, que é o de preservar o equilíbrio individual e social dos vivos. A toilette purificadora anula o risco de contágio da morte, crença inevitavelmente associada ao fantasma universal da impureza do cadáver. Este fantasma está presente em todas as civilizações e as abluções são, em muitos locais, uma regra que se aplica não só ao cadáver, mas também àqueles que se aproximaram dele ou lhe tocaram, e até aos seus objectos pessoais. A toilette do morto é, por isso, um rito que estabelece uma última relação com o cadáver, que é ainda uma pessoa, preparando simbolicamente o seu renascimento, mas também, para o sobrevivente, uma forma de atenuar provisoriamente o traumatismo da perda e de se tranquilizar quanto à imagem da sua própria morte.

É inegável a dimensão desculpabilizante de todos estes procedimentos. Como o medo da morte e do morto são inseparáveis da angústia-culpa, a solicitude testemunhada ao morto induz a pacificação. A necessidade de expiação é vivida como um conjunto de obrigações, ritualizadas ou não, que julgamos dever assumir para estar em harmonia com o morto.

Por isso, todos os ritos funerários se revestem de uma dimensão extremamente significativa: do seu decurso, marcado pela grandiosidade e pela complexidade, depende o futuro do defunto e da comunidade dos vivos. Os sacrifícios, as interdições, os tabus restauram o equilíbrio de forças vitais e favorecem o acesso do defunto ao estatuto de antepassado tutelar. As eventuais falhas nestas práticas condenam a sua alma a errar e a atormentar os vivos. Por isso, a recusa de funerais é sempre vista como uma infâmia, a pior das sanções reservada aos “maus mortos”.

Os ritos funerários celebram a vida, uma vez que eles se esforçam por restituir o que a morte fez desaparecer. Daí as técnicas de presentificação, o costume de sepultar o cadáver acompanhado de alimentos para o ajudarem a sobreviver, para o alimentarem durante a sua viagem. Até o próprio luto, vivido pelos viúvos, tem como fim a busca da regeneração. Não se trata de negar a morte, mas de a aceitar como condição da regeneração. Estamos em presença de uma dupla reintegração: a dos enlutados no seio da comunidade, e a do defunto na grande família dos mortos e, por fim, dos antepassados. Por isso, os ritos funerários têm uma função terapêutica inegável: eles consistem, simultaneamente, em colocar o morto no seu lugar e em reconhecer o defunto tal como ele é, com as suas qualidades e defeitos. Por isso ele é alvo de uma celebração de despedida para que os antepassados possam acolhê-lo na sua comunidade. A vida e a morte são colocadas no quadro geral das coisas perdidas e reencontradas. Esta generalização do fenómeno da morte contribui eficazmente para a libertar do seu carácter insólito e intolerável e para mostrar ao enlutado que o que lhe aconteceu não é mais do que uma banalidade.

Mas os ritos funerários têm igualmente como fim permitir a reorganização da sociedade que a morte perturbou. Assim, esses ritos definem-se ao mesmo tempo como um drama litúrgico com as suas cenas, os seus actores, os seus espaços e os seus textos, e como terapias individuais ou colectivas.

Entre os Banto do Ruanda e do Burundi, os ritos de luto são marcados por um conjunto de interdições e tabus que dizem respeito a todos os registos da vida, da alimentação, das relações entre os sexos, da agricultura, da criação de gado, da habitação (tem que se destruir a casa do morto) e até mesmo da utilização dos nomes (não se pode referir o nome do defunto), em suma, todos os domínios da vida colectiva.

Para estas comunidades, a família tribal é considerada como um todo imutável, eterno, imortal, contínuo. O indivíduo nasce e morre, mas a família tribal não morre, ela identifica-se com a vida. Esta família imortal tem a necessidade de integrar as várias gerações para afirmar a sua permanência. Por isso, quando a morte lhe inflige uma perda, a família tribal tem que desenvolver mecanismos de compensação dessa perda. O sinal negativo, estabelecido pela morte, é generalizado graças a um conjunto de interdições e tabus, pois ao generalizar a negação sob o plano real leva-se à morte de todo o grupo. Por isso, é necessária uma segunda fase, destinada a inverter este movimento.

No momento da morte, o fogo doméstico havia sido substituído por um fogo ritual. Passa-se, assim, de um fogo real a um fogo simbólico, que vai durar os sete dias do luto. A saída do luto vai consistir na reintrodução de todos os elementos de cor branca (cor dos alimentos, leite, farinha, feijão): os homens pintam-se de branco, os animais, as casas são purificadas com água esbranquiçada, bebe-se o leite ritual, realiza-se o acto sexual, reintroduzem-se os machos nas manadas...

O valor negativo que se havia generalizado no plano do real é transformado, no plano simbólico, em valor positivo, através da revitalização de todas as áreas da vida da comunidade, e a família tribal atesta simbolicamente a sua perenidade de vida. Através do ritual de saída do luto, a morte não é suprimida no plano real, mas é negada no plano simbólico.

Contudo, os ritos funerários marcam, antes de mais, a passagem da morte (na Terra) ao renascimento (como antepassado, no Além). Eles comportam todo um conjunto de atitudes profanas ou sagradas. Relativas ao cadáver em putrefacção, altamente impuro e contaminante, enquanto a sua decomposição não é concluída. Relativas ao defunto, que é preciso homenagear durante as cerimónias fúnebres, que deve ser questionado a fim de saber as circunstâncias da sua morte, em honra de quem é necessário fazer sacrifícios no altar clânico ou dos antepassados para que, alimentado pelo princípio vital da oferenda, ele possa cumprir a sua grande viagem; que se deve expulsar para que não fique retido nos lugares de que gostava e não procure vingar-se; que é preciso recordar no aniversário da sua morte; que se deve honrar quando se transforma, finalmente, em antepassado. Relativas aos enlutados, que serão purificados no regresso do cemitério e sobretudo quando, depois do período de margem, são reintegrados na vida normal. Relativas aos membros da linhagem e da aldeia, isto é, do grupo abalado pelo falecimento, e que deve reencontrar a sua unidade e a sua vitalidade, numa luta contra os efeitos dissolventes da morte.

As condições da morte (local, momento, meio) orientam o sentido do ritual. O mau morto pode ser privado de cerimónias fúnebres ou sujeito a cerimónias clandestinas; ele jamais se torna antepassado e não conhecerá qualquer felicidade depois da morte. O estatuto, a idade e o sexo jogam, assim, um papel determinante no desenrolar das cerimónias.

Os ritos funerários dividem-se, diacronicamente, em três categorias:

1. Os ritos de separação, que assumem diversas modalidades<sup>33</sup>, mas exprimem sempre a dupla ruptura vivos/defuntos, enlutados/comunidade. Desde o questionamento do cadáver para descobrir as causas da morte, à toilette do morto<sup>34</sup>, à inumação propriamente dita que, por vezes, se concretiza longe da aldeia, em locais secretos, a costumes como arrancar um cabelo para que a alma do defunto se liberte, ou esburacar as roupas do morto para o deixar dar o último suspiro, ou à destruição dos seus bens. Em certas comunidades, acende-se uma fogueira na entrada da aldeia<sup>35</sup>, suspende-se toda a actividade e faz-se silêncio total para criar a ilusão de que a aldeia está deserta. Em todos os ritos, contudo, há um aspecto em comum: trata-se de se proteger do cadáver, fonte de impureza por excelência, sobretudo durante a fase de putrefacção, e de consagrar, pela mesma razão, a separação morto/vivos, tornando impossível o regresso anárquico do primeiro ao mundo dos segundos.

“Le défunt a quitté les vivants. Ceux-ci ont refermé leur monde derrière lui, il faut maintenant que cette nouvelle situation soit stabilisée afin que le mort n’aille point par des allées et venues d’un monde à l’autre, tout remettre en cause. Le mort, en tant qu’être numineux impur et inquiétant, est dangereux. Il faut éviter qu’il revienne parmi les vivants.”<sup>36</sup>

Os ritos de separação não recaem só sobre o morto, mas afectam grandemente os vivos, de acordo com as suas relações com o falecido. O contágio da impureza da morte atinge sobretudo os seus familiares (em especial a viúva) e, por vezes, os habitantes da aldeia do defunto. Daí as práticas de luto – período de margem por excelência – e os numerosos tabus impostos aos enlutados (inactividade, crânios rapados, roupas especiais,

---

<sup>33</sup> Entre os Banto, os ritos de separação são simbolizados pela perfuração da parede de casa. Nas cerimónias Rhonga, os coveiros fazem sair o corpo através de um buraco na parede da palhota onde habitava, do lado direito se for um homem, do lado esquerdo se for uma mulher. O cadáver deve sempre sair com a cabeça para diante.

<sup>34</sup> Entre os Rhonga de Moçambique, o corpo é lavado e coberto com um pano. Além disso, as pessoas que rodeiam o moribundo têm o cuidado de não o deixar morrer de punhos fechados, pois crê-se que se o não fizerem os filhos do defunto disputarão entre si.

<sup>35</sup> O fogo que ardia na palhota do defunto é levado para a praça, onde deve ser conservado aceso. Todos os habitantes da aldeia devem servir-se deste fogo durante cinco dias, período após o qual será extinto pelo doutor da medicina tradicional no dia da dispersão dos parentes. Posteriormente, o feiticeiro acende um novo lume do qual todos tirarão uma brasa que servirá para acender as fogueiras nas várias palhotas. Este é um dos procedimentos de purificação da aldeia.

<sup>36</sup> CAZENEUVE, J. *Les Rites et la Condition Humaine*. Paris: PUF, 1958, pp.147-148.

alimentos apropriados, interdições sexuais...). Ao nível funcional, o luto exprime simultaneamente um período de purificação tornada necessária pelo contacto com o numinoso, uma manifestação (e terapêutica) do sofrimento e da dor, e uma dialéctica de compensação na qual se expiam as faltas cometidas para com o defunto.

A cerimónia funerária propriamente dita começa, como já referimos, com a toilette do cadáver, que equivale a uma purificação autêntica, prelúdio simbólico de um renascimento. A toilette do cadáver é um facto universal, rigorosamente codificada nas sociedades tradicionais, assumindo frequentemente grandes pontos de contacto com os rituais de nascimento, já que ambos são momentos de “reintegração passageira no indistinto”, nas palavras de Mircea Eliade.

As analogias entre os rituais de morte e os de nascimento são inequívocas. Ao nascer e instalar-se progressivamente no mundo dos homens, o nasciturno morre para o Além, de onde vem, da mesma forma que o defunto abandona o universo dos vivos para reencontrar o dos antepassados. Como a morte, o nascimento constitui uma aventura que implica o afastamento temporário da comunidade. A mãe dá à luz num local retirado da aldeia, onde fica durante algum tempo, assim como a viúva deve viver um certo período de tempo em reclusão. E tanto viúva como parturiente têm que se sujeitar a um banho purificador antes de retomar a vida em comunidade. Nos dois casos, a reintegração na comunidade é igualmente precedida de um acto de comensalidade que assinala a ruptura oficial das interdições.

As semelhanças entre os rituais de nascimento e de morte não devem, no entanto, fazer esquecer o seu carácter inverso. O nascimento insiste na passagem do mundo dos antepassados para o mundo dos vivos e é por isso que se separa o nasciturno da sua placenta-lençol e posteriormente se apresenta à Terra, ao Sol, à Lua, aos elementos da linhagem. A morte, por sua vez, implica a passagem do mundo dos vivos para o dos antepassados; o defunto é colocado no seu lençol-placenta, diz adeus à Terra, ao Sol, à Lua, aos elementos da sua linhagem.

A especificidade da morte aparece de uma outra forma. Todas as operações de higiene do morto são geralmente efectuadas com a mão esquerda, a impura, aquela com a qual se limpam os excrementos humanos, com que se toca no sexo do parceiro no momento do acto sexual. O cadáver é, como os excrementos e o sexo, uma impureza, uma



sujidade. Depois, a toilette mortuária pratica-se ao contrário: as mulheres começam a lavar os pés do defunto e terminam com a limpeza da cabeça. As mesmas precauções são tidas com os tecidos que cobrem os despojos mortuários e as roupas que são vestidas ao morto: tudo é colocado do avesso. Assim, a toilette mortuária desenrola-se sobre o modelo dos ritos de renascimento, mas as operações capitais fazem-se do avesso. Esta conclusão sugere que o morto não opera uma passagem em direcção à humanização ou uma socialização maiores, como o fazem o recém-nascido e a rapariga que se torna mulher. Pelo contrário, o defunto abandona a sua humanidade para encetar um novo modo de existência onde sobrevive sob a forma de um espírito desumanizado. À imagem de tudo o que as mulheres fizeram ao contrário, o morto vira as costas aos vivos para iniciar a viagem que o leva ao mundo dos antepassados. Enquanto processo de nascimento no Além, a toilette mortuária opera a separação definitiva com o terreno.

Por outro lado, em redor do cadáver tudo se passa em silêncio. Só se fala se for necessário e para poder realizar as tarefas de toilette. Os indivíduos envolvidos simulam a morte para melhor escaparem ao risco de morte real que emana da proximidade que têm de manter com o cadáver.

Igualmente importante nas sociedades tradicionais, em que a morte é vivida como um assunto público que envolve toda a comunidade, é a exposição do morto. A presentificação varia de acordo com os lugares e as crenças, mas normalmente é feita com grande aparato e acompanhada de todos os símbolos que relembram a sua função social. A ostentação dos seus bens é frequente. A presentificação do defunto tem uma dupla função: prestar ao morto a homenagem a que ele tem direito, oferecendo-o à contemplação de todos no seu mais belo dia, e mostrá-lo como modelo tipo do papel que desempenhou no seu grupo.

Além disso, a presentificação do cadáver facilita a expressão sincera e organizada das emoções, com louvores ao desaparecido, convites ao seu regresso ao seio dos vivos (visitas, possessões, reencarnações), censuras ou invectivas, criticando a sua crueldade ao abandonar os seus familiares, e conselhos para o seu destino *post mortem*.

Regra geral, na África subsariana, o corpo é sepultado. No pensamento cosmogónico africano, a inumação na Terra-Mãe, fonte de fecundidade e morada dos antepassados, assume um significado quase metafísico. O mesmo simbolismo reveste práticas como o depósito de cadáveres em grutas ou em vasos-urnas, evocadores da

cavidade uterina. A terra é, de facto, o local por excelência das transformações; no plano prático da vida quotidiana, recebe os grãos no tempo das sementeiras; no plano simbólico, ela intervém como intermediária em todos os ritos de passagem: é à terra que são confiados os cadáveres no momento das exéquias fúnebres, as aparas das unhas, os cabelos dos neófitos e os restos dos seus órgãos excizados ou circuncidados no momento da iniciação, a placenta e o cordão umbilical no momento do nascimento.

A inumação pode ocorrer no quintal das traseiras de uma das casas da aldeia, numa sepultura da família, ou no local onde o defunto nasceu. A sepultura pode ser rectangular, oval, semelhante a uma caverna ou ainda um grande recipiente feito para o efeito. Outros procedimentos passam pelo abandono do corpo no mato, onde será comido pelos animais, o lançamento do cadáver no curso de um rio, ou a sua manutenção numa casa onde permanecerá até que se decomponha e dele reste apenas o esqueleto. Neste caso, pode ser depois sepultado ou mantido.

Entre os Rhonga, os coveiros procuram cavar a sepultura perto de uma árvore, para que nela possam ser pendurados alguns objectos pertencentes ao morto e que deverão ser purificados. Os coveiros cavam uma primeira cova, com pás vulgares. Num dos lados, abrem, posteriormente, com a ajuda de uma tábua de madeira, uma segunda cova, de forma circular. Colocam geralmente um caniço ao lado do corpo e espalham no fundo do túmulo erva que tenha crescido na água. O túmulo é, assim, duplo, apresentando-se em dois níveis: o mais elevado, formado pela grande cova, é o “lugar público (*huvu*)”<sup>37</sup>; o segundo, mais pequeno, é a sua palhota (*yindlu ou xinyatu*):

“O morto habita na palhota, mas sai para vir sentar-se na praça subterrânea, exactamente como costumava fazer quando vivia na aldeia.”<sup>38</sup>

É costume em muitas comunidades africanas sepultar alguns objectos com o corpo, em especial as suas armas, bancos, alimentos, ornamentos, dinheiro, ferramentas e utensílios domésticos. A crença por detrás deste procedimento é a de que o falecido

---

<sup>37</sup> JUNOD, Henri. *Usos e Costumes dos Bantu*. Tomo I. Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique, 1996, p.138.

<sup>38</sup> JUNOD, Henri. *Usos e Costumes dos Bantu*. Tomo I. Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique, 1996, p.138.

necessita de armas para se defender no caminho que tem que percorrer até ao outro mundo, de alimentos para comer na viagem, e outros objectos para que não chegue de mãos vazias ao Além. No entanto, no túmulo não devem ser colocados objectos em metal, uma vez que ele é perigoso para o morto, já que não apodrece tão rapidamente como o cadáver. E se o ferro é perigoso, o cobre e o bronze são-no ainda mais, pois não mudam de cor. O seu brilho atrairia o morto para a aldeia e chamaria a morte, que atingiria outras pessoas da comunidade.

A posição do cadáver no túmulo é também muito importante, variando de comunidade para comunidade: sentado, estendido de costas ou de lado, em posição fetal, ou até mesmo de barriga para baixo. A orientação do cadáver tem igualmente a sua importância: para certos grupos emigrados, os cadáveres são sepultados virados para a sua terra natal; nas populações que associam o nascimento ao Oriente e a morte ao Ocidente, o defunto deve ficar com a cabeça virada para o Leste, para ficar em posição de renascimento.

Por exemplo, ainda entre os Rhonga, os coveiros colocam no túmulo um ramo de *nkanyi*, a árvore sagrada, que servirá de travesseiro. No fundo do túmulo, estendem algumas velhas cobertas. O corpo é colocado no solo, sobre o seu lado esquerdo, com a cabeça repousando no travesseiro. O túmulo tem o seu eixo maior direccionado para o ponto cardeal donde vieram os antepassados e o morto ficará colocado, com a cabeça ligeiramente inclinada para trás, a olhar nessa direcção. Depois, os coveiros retiram as cobertas com que haviam envolvido o morto e fazem nelas um grande buraco com uma faca. O mesmo procedimento é seguido relativamente à esteira e às peças de vestuário, que devem ser lançadas na cova.

São realizados vários ritos no momento do sepultamento do corpo. Esses ritos têm como objectivo enviar os falecidos pacificamente para o Além, cortar as suas relações com os vivos e assegurar que a vida normal continua entre os vivos. As pessoas, especialmente as mulheres, gritam, lastimam-se e choram, lamentando a partida do morto, recordando as coisas boas que ele disse e fez, e lembrando a si mesmos que ele continua a viver no Além.

Normalmente, os sepultamentos são seguidos de festas, preparadas para confortar os enlutados, para repor a normalidade na vida da comunidade e para agradecer àqueles que estiveram envolvidos nos rituais fúnebres. Em algumas comunidades é comum fazer

jejum durante um ou dois dias depois da morte de alguém e esse jejum é interrompido por uma celebração comunal. Também é costume interromper as actividades laborais durante uns dias, como sinal de respeito pelo morto. Em muitas comunidades, os familiares mais próximos rapam as cabeças e suspendem muitas das suas actividades normais até que todos os ritos fúnebres sejam realizados. O acto de rapar o cabelo é um símbolo de separação, mostrando que um elemento da família desapareceu. Ao mesmo tempo, é uma indicação da crença de que a morte não destrói a vida, já que o nascimento de novo cabelo prova que a vida continua a surgir.

2. Os ritos de margem, que coincidem com o período de transformação do cadáver em decomposição em esqueleto, e consequentemente, de transformação progressiva em antepassado. Consistem, por um lado, em sacrifícios ou oferendas sobre os diferentes altares clânicos e, por outro, em técnicas de protecção e de purificação. Estes ritos são realizados em períodos de aniversário, previstos pelos costumes. No que diz respeito aos vivos, os ritos de margem concretizam-se, antes de mais, na passagem do grande luto para o pequeno luto, cerimónia que é o pretexto para várias purificações. Entre os Tsonga, a morte (*lifu*) não é só um acontecimento triste, marcado pela dor e pela perda, mas também origem de uma contaminação que envolve todos os objectos e pessoas que estiveram em contacto com o morto e todos os parentes, mesmo os ausentes. A impureza que se instala com a morte é muito perigosa e pode matar se não for devidamente tratada. No entanto, nem todos são afectados da mesma maneira. As viúvas têm que se sujeitar a uma purificação muito rigorosa; a seguir, são os coveiros; depois, os habitantes da aldeia do morto e os parentes residentes em outras aldeias. Todas estas pessoas, que estão impuras, têm que se submeter a um período de margem em que ficam afastadas da comunidade. Este período dura mais tempo para os que foram mais tocados: um ano ou mais no caso das viúvas, um mês para a aldeia, cinco ou seis dias para os parentes chegados que vêm de fora da aldeia. Durante este tempo são impostos vários tabus que devem ser escrupulosamente cumpridos.

Entre os Rhonga, a seguir ao enterro, os habitantes da aldeia vão lavar-se no rio ou lago. Os coveiros devem mastigar o *ndrawu*, raiz de junco com poder tónico, e as viúvas são sujeitas a ritos especiais. No regresso do rio, um homem retira do tecto da palhota do morto a coroa entrançada que lá se encontra e que é colocada diante da porta da palhota

para a tapar. Ninguém mais lá entrará até esta ser destruída, incluindo a viúva que tem que dormir ao ar livre.

No dia a seguir ao funeral, o feiticeiro vem proceder à purificação medicinal das viúvas e dos coveiros, realizada através de três banhos sucessivos nos primeiro, terceiro e quinto dias depois da morte. Os coveiros e a primeira viúva devem submeter-se em conjunto a uma desinfectação especial.

A comunidade também tem que se sujeitar a alguns ritos de purificação, como rapar o cabelo, em sinal de respeito pelo morto e de tristeza. Depois, todos se vestem com peças de pano de cor azul marinho (*malopa*). Um outro rito é o *kuluma milomo*, a purificação dos mantimentos do morto, procedimento pelo qual os parentes fazem desaparecer o perigo inerente à comida contaminada. As hortas do defunto devem também ser purificadas através da cerimónia do *kuvananga mavele* (iluminar o milho).

Durante os cinco dias do luto pesado, os parentes e os amigos vêm fazer uma visita oficial de luto. Entram na aldeia, as mulheres soltam lamentos e são levados ao túmulo. Andam à volta dele e soltam gritos de pesar, despedindo-se do morto. Levam presentes. Os habitantes recebem-nos bem e organiza-se uma refeição na qual todos participam. Os convidados embriagam-se e dançam. A cerimónia de luto transforma-se numa espécie de orgia onde os presentes cantam e dançam.

Chega, depois, o dia da aspersão (*kuxuva*), no qual o feiticeiro asperge, com um líquido a ferver, as pessoas, toda a aldeia e os bens do morto que se destinam a ser distribuídos pelos herdeiros. Quando esta operação termina, a aldeia está purificada, no que diz respeito aos bens materiais.

Em muitas comunidades praticam-se ritos sexuais de purificação. Nos clãs do norte (hlavis), chamam-se *kuhlamba ndzhaka*. *Ndzhaka* significa tanto os objectos deixados pelo morto e que serão distribuídos pelos herdeiros, como a maldição que acompanha a morte e que pode matar o homem. Por essa razão, é necessário purificar (*kuhlamba*) o *ndzhaka*. Esta impureza contamina os objectos, que são purificados por aspersão, como referimos antes, mas também a comunidade, a aldeia como um todo, “o múti, organismo que é a base de toda a sociedade tsonga e que tem uma vida própria, uma vida colectiva.”<sup>39</sup> Essa

---

<sup>39</sup> JUNOD, Henri. *Usos e Costumes dos Bantu*. Tomo I. Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique, 1996, p. 151.

contaminação impede as relações sexuais, que são tabu. A aldeia só pode retomar a vida normal depois de se sujeitar a uma purificação colectiva, normalmente conseguida através de um conjunto de procedimentos de índole sexual que devem terminar num banho no rio (os homens a montante e as mulheres a jusante).

3. Os ritos de agregação ou reintegração, que se revestem de enorme relevância e acompanham o momento em que os mortos se juntam definitivamente aos antepassados enquanto os enlutados regressam à sua vida normal no seio da comunidade. Os funerais, que são a ocasião de uma reunião por vezes importante de um grupo de indivíduos, constituem já uma primeira reacção agregativa à separação causada pela morte. O mesmo acontece nas cerimónias comemorativas, que podem funcionar como testes que periodicamente verificam a coesão do grupo ou que reconstroem a cadeia entre um grupo de vivos e o morto, subitamente quebrada pelo desaparecimento de um dos seus elos. No entanto, o verdadeiro rito de agregação manifesta um objectivo mais explícito. A impureza deixou o cadáver que, agora, se encontra reduzido à condição de esqueleto; a alma conclui a sua viagem e atinge o mundo dos espíritos ancestrais onde desfrutará do repouso; pode mesmo estar no momento de reencarnar; os enlutados terminam o seu período de separação e surge um novo estado que é preciso validar, consagrar. Depois da desordem da morte e da desorganização da pirâmide de forças, eis a morte vencida, transfigurada, e a ordem restaurada. Mas na mesma ocasião, e em nome da estreita participação mística que une o defunto e os membros da sua linhagem, os familiares devem deixar de estar impuros e retomar a vida normal. O rito de agregação que une simultaneamente o morto aos seus antepassados, e os familiares ao grupo social, normaliza as relações entre os mortos e os vivos e isso só pode acontecer através da consagração por meio de ritos e cerimónias particularmente eficientes.

É assim que, em muitas comunidades, são praticadas as cerimónias dos segundos funerais, levados a cabo depois de um período que varia entre algumas semanas e vários anos, e que consistem numa cerimónia final que confirma o defunto no seu novo destino e confere aos seus restos mortais um estatuto definitivo. Paralelamente à integração do morto, este ritual consagra a reintegração dos familiares enlutados no grupo: a ordem é restabelecida e as interdições são levantadas. Estas cerimónias podem concretizar-se através de uma sepultura definitiva com exumação do cadáver, seguida de um tratamento que varia com as tradições locais: os ossos podem ser lavados, esfregados, cobertos de

ocre, conservados como relíquias visíveis, colocados em recipientes, renumados, ou esmagados e integrados em bebidas rituais. Este costume é muito frequente na África negra, sobretudo entre os Banto. Os segundos funerais podem igualmente consistir numa grande festa comemorativa.

Com as segundas exéquias, fica definida a morte do defunto. O sofrimento deixa de ter razão de ser; o período de margem permitiu ao luto cumprir a sua função. Por consequência, as interdições são levantadas. Depois de serem alvo de banhos purificadores e de realizarem vários sacrifícios reparadores, os enlutados são reintegrados no grupo. Sob todos os domínios, e graças ao apoio simbólico do osso, a vida retoma todos os seus direitos, a do defunto metamorfoseado e a do grupo a que pertencia.

O ciclo funerário fica encerrado com o ritual do levantamento do luto que é, simbolicamente, um ritual de renascimento. O momento mais importante do levantamento do luto é o do banho purificador, rito que marca a passagem de um estado a outro; pelo contacto com o agente purificador, pela magia da repetição (normalmente, a viúva tem que se sujeitar a três banhos), a água retira todas as impurezas.

Mas é no plano da sexualidade que as restrições são mais significativas. Durante a viuvez, todo o contacto sexual está proibido. Mas entre os Rhonga do Sul de Moçambique é precisamente através de uma relação sexual que a viúva se liberta da impureza da morte e põe fim ao período de luto. No entanto, essa relação sexual tem duas condições: deve ser realizada no mato e deve evitar-se a entrada do esperma no corpo da mulher, deixando assim a impureza no homem. Tudo se passa como se as secreções vaginais da viúva fossem a sede da impureza deixada pelo marido. E é esta impureza que ela se esforça por transmitir ao seu parceiro, na condição de que este não a envie de volta à mulher através do seu próprio esperma.

O exame das cerimónias *post mortem* mostra que a morte não é um facto instantâneo. Da mesma forma que se separa os antepassados recentes, conhecidos, nomeados, individualizados, dos antepassados longínquos, que se perdem no anonimato dos mortos, e dos antepassados primordiais, normalmente de origem mítica, há que distinguir dois momentos fundamentais. Durante a primeira sepultura, o defunto – e tudo o que o rodeia – é objecto de vários tabus e interdições, enquanto o grupo evita todo o contacto com o cadáver. Quanto à sepultura definitiva, quer implique a crença na presença ou no afastamento das almas defuntas, quer implique que os ritos funerários expulsam os

mortos do lar para reunir os túmulos fora dos espaços habitados, ou que os retêm em casa para assegurar a esta a protecção dos seus génios benfeitores, ela (a sepultura definitiva) garante a ligação entre o presente e o futuro do morto e, simultaneamente, restabelece entre a comunidade dos vivos e o morto relações de entreaajuda e de solidariedade mútuas.



#### 1.4 Os mortos e os espíritos

“Ceux qui sont morts ne sont jamais partis  
Ils sont dans l’ombre qui s’éclaire  
Et dans l’ombre qui s’épaissit,  
Les morts ne sont pas sous la terre  
Ils sont dans l’arbre qui frémit,  
Ils sont dans le bois qui gémit,  
Ils sont dans l’eau qui coule,  
Ils sont dans l’eau qui dort,  
Ils sont dans la case, ils sont dans la foule,  
Les morts ne sont pas morts.”

Birago Diop<sup>40</sup>

Muitos autores vêem no culto dos antepassados a trave-mestra das religiões tradicionais africanas e uma marca importante da imagem antropológica da África subsariana. Por exemplo, para Henri Junod<sup>41</sup>, a ancestraltria é a mais importante das instituições religiosas dos Tsonga e de todos os Banto da África meridional, apresentando as seguintes características: é espiritualista, porque nenhum ídolo é venerado; só os espíritos são objecto de culto. É animista, pois sendo numerosas as categorias dos espíritos-deuses, e sendo estes espíritos servidos para se obterem os seus favores, eles são propiciados através das oferendas e dos sacrifícios sempre que estão indispostos com os homens ou estes desejam a sua intervenção. É uma religião particularista da família, já que cada família tem os seus deuses. É social, pois as suas prescrições visam preservar e reforçar a coesão e a ordem social, nomeadamente pelo reforço da hierarquia. É não-sacerdotal, porque não existe uma classe de sacrificadores sacerdotais. É amoral, uma vez que não estabelece uma relação com a conduta moral do indivíduo. Não veicula prescrições morais, excepto aquelas que asseguram a observância da ordem hierárquica da

---

<sup>40</sup> DIOP, Birago. *Les Contes d'Amadou Koumba*. Paris: Présence Africaine, 1961, p.174.

<sup>41</sup> JUNOD, Henri. *Usos e Costumes dos Bantu*. Tomo II. Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique, 1996.

família. Não promete castigos nem recompensas depois da morte. É eudemonista, porque visa apenas os benefícios materiais relativos à vida terrestre (a abundância, a saúde, a paz, etc.). É afilósofica, isto é, não procura responder aos grandes problemas que se relacionam com a origem do mundo e da existência humana. Por fim, é essencialmente ritualista já que a adoração é praticamente inexistente.

No entanto, muitos são também os estudiosos que recusam o termo ancestrolatria, preferindo, como é o caso de Louis-Vincent Thomas, o termo ancestrismo<sup>42</sup>. É que, para este autor, ainda que o culto dos antepassados nos introduza mais intimamente nos segredos da religião africana, é preciso ver nele uma concepção filosófica da vida, um instrumento ao serviço da sociedade, um modo de acesso ao divino; ele não é senão a forma exterior da religião.

Na sua opinião, não se deve confundir o culto dos antepassados, actividade ritual, canónica, regulada pela liturgia, verdadeira instituição, com a presença dos mortos; só o segundo aspecto parece realmente generalizado na África negra. Mesmo se o antepassado não tem altar, mesmo que não seja o alvo de sacrifícios, ele está presente, povoando os sonhos dos vivos. É assim que quase por todo o lado não se bebe vinho de palma ou cerveja de milho sem verter algumas gotas no solo em homenagem às almas dos defuntos. Os mortos são tidos como vivos de um tipo particular nos quais é preciso confiar, com os quais é preciso relacionar-se e manter relações de boa vizinhança. Não se pode, no entanto, falar de religião no sentido mais restrito do termo.

Também para John Mbiti<sup>43</sup> é errado caracterizar a religião africana com base na ancestrolatria, já que, para ele, os africanos não veneram os seus falecidos. É verdade que se crê que os mortos continuam a viver e a mostrar interesse pelos seus familiares e seus problemas. Os sobreviventes podem mostrar as suas crenças construindo altares para os falecidos, colocando nesses altares ou nas sepulturas pequenas porções de comida ou bebida, ou mencionando-os nas orações. Mas estes actos de respeito pelos mortos não implicam a sua veneração. Apenas mostram a crença de que os mortos até à quarta ou quinta geração não devem ser esquecidos.

---

<sup>42</sup> THOMAS, Louis-Vincent et LUNEAU, René. *La Terre Africaine et ses Religions*. Paris: L'Harmattan, 2004, p. 105.

<sup>43</sup> MBITI, John. *Introduction to African Religion*. Oxford: Heinemann, 1991 (2<sup>nd</sup> edition).

“Thus in African life, the departed are not readily forgotten, though there may be taboos against mentioning their names in certain places. Through rituals, dreams, visions, possessions and names they are recalled and respected. This does not and cannot mean they are worshipped. The departed are considered to be still alive, and people show by these practices that they recognise their presence. In this way, African Religion is being realistic, since nobody wants to be forgotten by his family immediately after dying.”<sup>44</sup>

Thomas e Luneau defendem que, para o negro africano, os mortos existem e manifestam-se permanentemente, mas eles existem algures e sob o estado de forças espirituais; eles fazem os vivos participar no seu fluxo vital, continuam a sua existência nos seus sucessores e só estão verdadeiramente mortos quando deixam de ter descendentes que sacrifiquem em sua intenção. Vivos e mortos estão, assim, intimamente ligados numa dialéctica de reforço, já que o antepassado se alimenta dos sacrifícios oferecidos pelos vivos e não é nada sem eles, ao passo que o vivo encontra no antepassado um protector e a garantia de continuidade do filão parental.

Esta concepção dos mortos concilia-se com as crenças africanas, que se fundam numa simbiose do visível e do invisível, do Homem e do Cosmos, num entendimento holístico da inseparabilidade das esferas física e espiritual da vida<sup>45</sup>, marcadas que são pela abolição das percepções dualistas, da dicotomia cartesiana corpo/mente e pelo reconhecimento das conexões escondidas em toda a existência.

“L’idéal de la culture africaine est le renforcement de la force vitale ou des relations vitales dans le monde et l’univers... Il existe des relations ontologiques entre Dieu,

---

<sup>44</sup> MBITI, John. *Introduction to African Religion*. Oxford: Heinemann, 199, 2<sup>nd</sup> edition, p.130.

<sup>45</sup> O Papa Paulo VI escreveu, em *Africae Terrarum*, que “un des fondements constants et général de la tradition africaine est la vision spirituelle de la vie. (...) Il s’agit d’une conception plus profonde, plus vaste, plus universelle, selon laquelle tous les êtres, et la nature visible elle même, sont considérés comme liés au monde de l’invisible et de l’esprit. L’homme en particulier n’est jamais conçu purement et simplement comme matière et limité à la vie terrestre, mais on reconnaît en lui la présence et l’action efficace d’un autre élément, qui est spirituel et grâce auquel la vie humaine est toujours mise en rapport avec la vie de l’au-delà.” (Cit. in GRAVRAND, Henry. *A la Rencontre des Religions Africaines*. Secretariat pro Non-christianis. Rome: Ancora, 1969, p.41.)

les divinités intermédiaires, les esprits, les ancêtres, les hommes vivants, terrestres ou morts-vivants, les plantes, les choses matérielles.”<sup>46</sup>

As religiões tradicionais africanas são, assim, caracterizadas por uma visão espiritual do mundo e o homem africano coloca-se em face do Universo como se visse o invisível<sup>47</sup>, que, na sua unidade e na sua diversidade, está sempre activo, bom ou mau, favorável ou desfavorável, ambivalente, imprevisível e em definitivo inacessível.

Os mortos tornam-se, assim, vivos invisíveis<sup>48</sup>, habitantes do mundo invisível. É largamente aceite que para lá de Deus e dos seres humanos, há outros seres que habitam o universo. São os espíritos, criados por Deus.

“African peoples believe that there is an invisible part of the universe and that this part is thickly populated with invisible beings including the spirits.”<sup>49 50</sup>

Os espíritos que, como já referimos, são aquilo que fica do Homem depois da sua morte física, têm um estatuto entre Deus e os homens, mas não são iguais nem a Um nem aos outros. No entanto, as pessoas falam deles como se fossem humanos. Uma vez que são criados por Deus, os espíritos estão-Lhe subordinados, dependem Dele e podem ser utilizados por Ele para fazer certas coisas.

Para os africanos, o Além é o lugar para onde os espíritos vão depois da morte do indivíduo. Em muitas tradições, o mundo dos mortos é o um mundo subterrâneo (“the underworld”<sup>51</sup>) governado por um deus. Normalmente, esse submundo é um reflexo do mundo dos vivos e nele os mortos levam a cabo as suas actividades habituais, como o cultivo dos campos e a preparação dos alimentos.

---

<sup>46</sup> ANYAMWU, K. C. cit. in MASSON, Joseph. *Père de nos Pères*. Editrice Pontificia Università Gregoriana. Documenta Missionaria n.º.21, 1988, p.20.

<sup>47</sup> Cf. GRAVRAND, Henry. *A la Rencontre des Religions Africaines*. Secretariat pro Non-christianis. Rome: Ancora, 1969, p.43.

<sup>48</sup> THOMAS, Louis-Vincent et LUNEAU, René. *La Terre Africaine et ses Religions*. Paris: L'Harmattan, 2004, p.93.

<sup>49</sup> MBITI, John. *Introduction to African Religion*. Oxford: Heinemann, 1991 (2<sup>nd</sup> edition), p.128.

<sup>50</sup> John Mbiti chama aos espíritos “the common populace of the spiritual beings” (MBITI, John. *African Religions & Philosophy*. Oxford: Heinemann, 1989, 2<sup>nd</sup> edition, p.77.), com uma condição inferior à das divindades e superior à do Homem.

<sup>51</sup> MBITI, John. *Introduction to African Religion*. Oxford: Heinemann, 1991 (2<sup>nd</sup> edition), p.123.

Noutras culturas, crê-se que quando os mortos são enterrados os seus corpos se transformam em terra. Os mortos fundem-se, assim, com o/a deus/deusa da terra<sup>52</sup>.

Assim, a terra que todos pisam é o ponto de contacto mais íntimo entre os mortos vivos e os seus familiares vivos. É a terra que os sepulta, que apaga a sua existência física da sociedade dos seres humanos. No entanto, é também a terra que, através das oferendas, das libações e das adivinhações, permite aos seres humanos contactar os mortos vivos. Por isso, muitas vezes, os altares familiares em honra dos mortos situam-se no ou perto do local onde o chefe ou o elemento mais velho da família está sepultado e o culto dos mortos vivos é levado a cabo na proximidade do local de sepultura da família.

A maioria das pessoas defende que os espíritos vagueiam pelas florestas, matos, rios, montanhas ou nas imediações das aldeias. Logo, os espíritos partilham o seu espaço com o Homem. Isto é consequência tanto da autoprotecção humana como da sua necessidade de não se imaginar a si mesmo num espaço completamente estranho quando finalmente se torna num espírito. Retratar o Além com traços muito semelhantes à vida na Terra tem, assim, um objectivo securizante, pois se o Além fosse muito diferente, as pessoas achá-lo-iam profundamente perturbador para a sua imaginação. Como defende J. Mbiti, “man is too anthropocentric to get away from himself and his natural, social, political and economic surroundings.”<sup>53</sup> Consequentemente, os espíritos tornam-se contemporâneos dos homens: eles estão sempre com os homens e portanto seriam pressentidos como estranhos e ameaçadores se diferissem muito deles. Isso implicaria a perturbação do equilíbrio que deve caracterizar a existência, o que tornaria necessária a realização de sacrifícios, orações e oferendas por forma a restaurar o equilíbrio perdido.

Em muitas comunidades em África, as pessoas crêem que o Além é invisível mas muito próximo do mundo dos vivos. Os defuntos mantêm-se na vizinhança da sua residência familiar e continuam a fazer parte da família. Os seus parentes e amigos sentem que o falecido está próximo. O Além está, assim, próximo deste mundo e para a maioria das pessoas é situado na mesma terra. Tem rios, montanhas, lagos, florestas, casas,

---

<sup>52</sup> Por exemplo, para os Jukun da Nigéria, Ama, o Criador, visto quer como uma deidade masculina, quer como uma deidade feminina, assume-se, na sua faceta feminina, como a deusa da Terra, a mãe do mundo. Ama criou a Terra, os céus e tudo o que vive e cresce. Como personificação da Terra, Ama governa Kindo, o submundo, de onde todas as coisas nascem e para onde todas as coisas regressam quando morrem.

<sup>53</sup> MBITI, John. *African Religions & Philosophy*. Oxford: Heinemann, 1989, 2<sup>nd</sup> edition, p.79.

campos, gado, animais domésticos e todas as coisas que se encontram na nossa vida terrestre.

Noutras sociedades, crê-se que o mundo dos defuntos se situa no mato, na floresta, nas margens dos rios ou noutros locais. Estes espaços são normalmente evitados e as pessoas podem mesmo não construir casas ou cultivar os seus campos perto deles para não perturbarem os falecidos.

Para outros grupos, o mundo dos mortos situa-se no deserto ou num local desolado longe das residências. Como tal, os mortos têm que viajar várias horas ou dias para lá chegarem e é por esta razão que são sepultados com alimentos e armas para usarem no caminho.

Noutras tradições, as almas dos mortos vão para o Céu para viverem junto do Ser Supremo. Para os Bambara, quando os primeiros humanos morriam, não morriam de verdade. Iam para mais próximo do Criador e tornavam-se antepassados. Normalmente, as almas são transportadas para o Céu pelo Ser Supremo, mas também há mitos em que são os mortos que vão para os céus. Por exemplo, os Edo da Nigéria enterram os seus mortos com os pés virados para o Oeste, em direcção ao oceano. Crêem que os mortos partem em canoas através do mar, em direcção ao mundo dos espíritos, na abóbada celeste.

Independentemente do seu destino, os espíritos desempenham um papel importantíssimo nas religiões e mitologias de África. Apesar de invisíveis, crê-se que os espíritos estão em toda a parte. Há espíritos guardiões, espíritos dos antepassados, espíritos dos mortos e espíritos malévolos. Mas todos eles são forças poderosas e têm que ser tratados com cuidado. Por isso, há uma série de rituais e tabus relacionados com os espíritos que devem ser observados.

Por exemplo, e como o demonstra Alcinda Manuel Honwana<sup>54</sup>, em Moçambique, crê-se que os agentes espirituais e os seres humanos se encontram em constante interacção, fazendo parte uns dos outros, interpenetrando-se, o que permite ver os espíritos como agentes externos que controlam e alteram a identidade das pessoas, mas também como a própria essência da identidade humana.

---

<sup>54</sup> HONWANA, Alcinda Manuel. *Espíritos Vivos, Tradições Modernas. Possessão de Espíritos e Reintegração Social Pós-guerra no Sul de Moçambique*. Lisboa: Ela por Ela, 2003.

Esta crença na existência de um mundo dos espíritos, sempre activo e interagindo com o mundo dos vivos, revela que, para os africanos, os mortos não estão mortos no sentido final da palavra. Apesar de invisíveis, são forças nas vidas dos vivos e podem ser chamados para guiá-los e protegê-los.

“Os espíritos dos mortos, através dos vivos, exercem uma influência poderosa sobre a sociedade, guiando e controlando a vida dos seres humanos, protegendo-os contra a doença e a desgraça e garantindo o bem-estar social.”<sup>55</sup>

Segundo John Mbiti, os espíritos dividem-se em duas categorias que, por sua vez, se subdividem: existem os espíritos da natureza, que incluem os espíritos do céu e os da terra; e os espíritos humanos (“(...) o espírito (*Mudzimu*) é a pessoa na sua condição de falecida. O espírito é alguém que viveu, que já passou pela morte e que se encontra no mundo invisível.”<sup>56</sup>), que se dividem em fantasmas, ou seja, os espíritos dos que faleceram há muito tempo, e em mortos vivos, isto é, os espíritos dos que morreram recentemente.

Enquanto os espíritos da natureza não têm qualquer afinidade directa com os seres humanos, os espíritos humanos são aqueles que já foram homens comuns. A crença na existência destes espíritos está generalizada por toda a África negra e é a consequência natural da crença de que a vida humana não termina na morte do indivíduo, mas continua para além dela. Por isso, existe toda uma miríade de espíritos humanos. Muitos deles surgem em lendas, mitos e histórias tradicionais; outros são mencionados nas conversas quotidianas; alguns ainda possuem as pessoas ou aparecem-lhes em visões e sonhos, ou até mesmo publicamente.

Os fantasmas são em grande número e a maioria já não é lembrada, na sua forma humana, por ninguém. No entanto, as pessoas acreditam que tais espíritos devem existir no mundo invisível. Alguns podem ser recordados, através de mitos e lendas, como fundadores do clã, da tribo ou da nação, ou ainda na recitação de genealogias.

---

<sup>55</sup> HONWANA, Alcinda Manuel. *Espíritos Vivos, Tradições Modernas. Possessão de Espíritos e Reintegração Social Pós-guerra no Sul de Moçambique*. Lisboa: Ela por Ela, 2003, p.15.

<sup>56</sup> SUANA, Eduardo Mouzinho. *Introdução à Cultura Teve. Reflexões Socioculturais sobre o Povo Teve, em Manica*. Matola: Seminário Filosófico Interdiocesano Santo Agostinho, 1999, p.115.

Os espíritos de pessoas que foram líderes, heróis, guerreiros, fundadores de clãs, etc. continuam a ser respeitados, celebrados e integrados na vida do clã, da comunidade ou da nação, sobretudo através das lendas e mitos e das cerimónias. Em algumas sociedades, os espíritos dos mortos mais importantes e notáveis são elevados à categoria de deidades e podem ser retratados como estando próximos de Deus.

Quanto aos mortos vivos, são os espíritos das pessoas que morreram recentemente e que são recordadas pelas famílias e amigos durante quatro ou cinco gerações. A crença na existência dos mortos vivos é generalizada em toda a África negra.

Estes espíritos são os mais importantes no seio familiar. São considerados parte da família e acredita-se que eles continuam a viver perto das casas onde moravam quando eram vivos. Evidenciam grande interesse nos assuntos da sua família, que os recorda através de cerimónias e rituais vários como deitar no chão algumas gotas de bebida, reservadas ao morto, ou colocar periodicamente alimentos nos seus túmulos ou altares. Estes espíritos podem visitar os seus familiares, sobretudo através de visões e sonhos, e, assim, dar-lhes a conhecer os seus desejos.

Quando ocorrem situações de doença ou de infortúnio na família, as causas podem ser atribuídas a estes espíritos. Assim, para pôr um termo ao problema é necessário satisfazer os espíritos quer pela realização de certos rituais, quer cumprindo os seus desejos, quer ainda corrigindo quaisquer falhas na conduta dos vivos relativamente a eles. No entanto, geralmente os espíritos dos que morreram recentemente são benevolentes para com os seus familiares, desde que sejam recordados e tratados adequadamente.

Henri Junod<sup>57</sup> prefere utilizar a palavra “deus” em vez de “espírito” para referir o ser humano depois de morto:

“Quanto ao homem, sabemos que os Bantu acreditam que cada ser humano se transforma, depois de morrer, em *xikwembu*, torna-se um antepassado-

---

<sup>57</sup> JUNOD, Henri. *Usos e Costumes dos Bantu*. Tomo I. Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique, 1996, pp.162-163.



deus para os seus descendentes e um espírito hostil para os que, precedentemente, eram seus inimigos.”<sup>58</sup>

Para eles, todo o homem que deixou a vida terrestre tornou-se um *xikwembu*, isto é, um deus. No entanto, se analisarmos a palavra *xikwembu*, facilmente perceberemos que deus e espírito são, aqui, sinónimos. “*Svikwembu*” é a palavra tsonga utilizada para designar os espíritos. Etimologicamente, é composta por dois elementos: o prefixo *swi*, que indica plural, e o termo *xikwembu*, que significa deus. Logo, *svikwembu* significa deuses ou espíritos. Junod defende que o termo deriva da palavra *vukwembu* que significa “a coisa que cria a vida e provoca a morte, que dá riqueza ou pobreza”<sup>59</sup>, o que é revelador da forma como os Tsonga vêem os espíritos ancestrais. Os espíritos são deuses, são responsáveis pela fertilidade da terra e das mulheres, dão saúde ou doença, riqueza ou pobreza, são os senhores de todas as coisas: terra, culturas, árvores, chuva, pessoas, e até os *valoyi*. São onnipresentes e onnipotentes.

Uma vez que todos os homens se tornam *svikwembu* depois de mortos, há várias categorias de deuses. As duas grandes categorias são os da família e os do país, isto é, no caso destes últimos, os da família real. Não diferem, contudo, na natureza. Nas questões de alcance nacional, invocam-se estes últimos; nas questões que dizem respeito à família, invocam-se os primeiros.

Cada família tem duas séries de deuses, os do lado paterno (*kwerhu*) e os do lado materno (*vakokwana*). São iguais em dignidade. Tanto uns como outros são invocados e os ossículos divinatórios são consultados para decidir a quais deve ser feita a oferenda. Há, ainda, outras duas categorias de deuses: os das azagaias (*svikwembu sva matlharhi*) e os da amargura (*svikwembu sva xiviti*). Os primeiros são os mortos em combate; os últimos, são os afogados, os mortos por feras e os suicidas, ou ainda as mulheres grávidas enterradas sem que se lhes abrisse o ventre. Na maior parte destes casos, o cadáver não foi enterrado com os ritos e cerimónias exigidos pelos costumes, não se cuidou devidamente do defunto

---

<sup>58</sup> JUNOD, Henri. *Usos e Costumes dos Bantu*. Tomo II. Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique, 1996, p.74.

<sup>59</sup> JUNOD, Henri. *Usos e Costumes dos Bantu*. Tomo II. Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique, 1996, p.337.

e daí a sua amargura, ou, no caso das mulheres grávidas, alguma coisa foi enterrada sem ter soltado o último suspiro.<sup>60</sup>

Apesar de, em muitos autores, a palavra “antepassado” aparecer como sinónima de “morto”, nem todos os mortos são venerados como antepassados.

“(…) considera-se como Antepassados todos aqueles líderes ou chefes da família ou da sociedade em geral, que já faleceram. Para chegar a este estágio é preciso pôr em consideração duas questões: a linha biológica e a linha ética. Na primeira linha tem a ver com a sucessão, enquanto na segunda linha o comportamento que teve durante a sua vida. (...) Para alcançar o estado em que se encontram os Antepassados devem satisfazer-se algumas exigências culturais: morrer conforme as prescrições tradicionais (...) Verifica-se também a realização dos ritos fúnebres estabelecidos pela tradição. (...) Algumas pessoas poderão não chegar a ser Antepassados, os seus espíritos vagueiam por lugares incertos.”<sup>61</sup>

Na opinião de L.-V. Thomas e René Luneau, os antepassados são “les morts accomplis”<sup>62</sup>, isto é, que concluíram todo o processo de passagem do mundo dos vivos à galeria dos mortos e que velam pelos seus descendentes.

“Ancestralité et réincarnation, tels sont les destins clefs, en apparence incompatibles et pourtant nécessaires, qui attendent les morts négro-africains.”<sup>63</sup>

O estado de antepassado, parcialmente interrompido pela reencarnação, realiza o estágio mais importante do destino *post mortem*. Mas como é que um morto se torna antepassado? Em regra, as pessoas que morrem uma “má morte” não podem ascender ao

---

<sup>60</sup> Existem, ainda, os deuses do mato (*svikwembu sva nhova*), que são particularmente temidos, já que se acredita que os espíritos dos defuntos que erram pelo mato, e não foram enterrados segundo as regras, atacam os viajantes; e os deuses das contendadas (*svikwembu sva tihanyi*). Quando se faz uma oferenda a um deus antepassado mas esta não surte o efeito pretendido, diz-se que aquele é um deus das contendadas e que é necessário fazer a oferenda a outro, que o repreenderá.

<sup>61</sup> SUANA, Eduardo Mouzinho. *Introdução à Cultura Teve. Reflexões Socioculturais sobre o Povo Teve, em Manica*. Matola: Seminário Filosófico Interdiocesano Santo Agostinho, 1999, pp.113-115.

<sup>62</sup> THOMAS, Louis-Vincent et LUNEAU, René. *La Terre Africaine et ses Religions*. Paris: L'Harmattan, 2004, p. 100.

<sup>63</sup> THOMAS, Louis-Vincent et LUNEAU, René. *La Terre Africaine et ses Religions*. Paris: L'Harmattan, 2004, p. 100.

estádio de antepassados. Já os que morrem longe da sua terra não sofrem este castigo, desde que se consiga recuperar o corpo e sepultá-lo na sua terra natal, ou que os seus familiares possuam um objecto que lhe pertencia, o que torna possível a realização de um número mínimo de cerimónias, condição absolutamente necessária à actualização da ancestralidade. No entanto, a realização dos ritos funerários é condição necessária, mas não suficiente. É necessário que o defunto seja instalado “juridicamente” como antepassado na sua linhagem, o que pressupõe que tenha deixado um descendente que herda os seus bens, as suas prerrogativas e os seus altares. Nos sistemas patrilineares, é geralmente o filho mais velho que é investido do poder de officiar no altar dos antepassados algum tempo depois da morte do seu pai (primeiro, este tem que se transformar em antepassado). Já nos grupos matrilineares, é o tio materno que ascende ao estatuto de antepassado venerado. Compreende-se, desde logo, por que razão a esterilidade ou a ausência de filhos vivos é considerada uma catástrofe e por que razão, a fim de se tornarem antepassados, os defuntos sem filhos se vêem obrigados a simular, em casamentos fantasma, uma descendência ou substitutos. No caso da morte de crianças, estas jamais se tornarão antepassados; apenas reencarnam.

Da mesma forma que há vários estádios na morte, existem vários momentos na passagem do defunto à condição de antepassado, diferentes graus na hierarquia dos manes. É que se todos os antepassados pertencem à comunidade dos humanos, o seu grau de sublimação não é idêntico. Por um lado, há os antepassados imediatos<sup>64</sup>, isto é, os que acabaram de ascender à condição de antepassados<sup>65</sup>, de que os vivos conservam ainda a lembrança, com os quais têm relações genealógicas precisas, historicamente determinadas, que podem ser invocados directamente, isto é, pelo nome e, por isso, são “antepassados personalizados”; por outro lado, há os antepassados longínquos, ou mortos colectivos, que constituem uma amálgama indistinta de indivíduos, anónimos e objecto de um culto sincrético.

A esta distinção sobrepõe-se uma outra, igualmente importante. Certos defuntos, os mortos comuns, nunca deixarão o anonimato colectivo, enquanto os mortos eminentes

---

<sup>64</sup> THOMAS, Louis-Vincent et LUNEAU, René. *La Terre Africaine et ses Religions*. Paris: L’Harmattan, 2004, p. 101.

<sup>65</sup> Thomas e Luneau utilizam a expressão “les à-peine-des-ancêtres” para se referirem a esta categoria de antepassados (vide THOMAS, Louis-Vincent et LUNEAU, René. *La Terre Africaine et ses Religions*. Paris: L’Harmattan, 2004, p. 101).

(fundadores de linhagens e de clãs, dirigentes de tribos, antepassados-demiurgos, personalidades com um elevado estatuto) aspiram a um grau de sacralização superior.

“Du mort à l’ancêtre réel et de celui-ci à l’ancêtre mythique, il y a gradation souvent insensible où les éléments divers se chevauchent et situent à des niveaux différents le sacré et les rites qui s’y rapportent.”<sup>66</sup>

Mortos, os indivíduos ganham importância, poder, influência e sabedoria para guiarem e ensinarem os que continuam no mundo dos vivos. São, assim, capazes de proporcionar o bem estar, a unidade e a paz da comunidade. Nas sociedades que Roger Bastide caracteriza como “des sociétés à enrichissement progressif de la personnalité”<sup>67</sup>, o indivíduo passa do estatuto inferior de adolescente ao estatuto de adulto, depois ao estatuto de velho e, finalmente, ao estatuto, mais elevado, de antepassado. A morte, neste caso, não é mais do que uma etapa obrigatória da ascensão do Homem, uma espécie de promoção social em que os indivíduos se aproximam progressivamente do Macro-Tempo<sup>68</sup>, tornando-se os mais velhos. A sua idade, que é superior à dos seres humanos, obriga estes últimos a respeitá-los, da mesma forma que os mais novos têm de respeitar os mais velhos nas sociedades tradicionais. Relativamente aos espíritos, os homens são a geração mais nova e a etiqueta social exige que eles respeitem aqueles que se instalaram definitivamente no Macro-Tempo.

Consciente de que não é capaz de escolher e dominar o desenrolar da sua vida, e em especial as circunstâncias e o momento da morte, o Homem sabe que é necessário aceitar a sua inexorabilidade com sabedoria. Uma primeira solução consiste em pensar que esta vida não é a única, que haverá outras vidas para cada indivíduo e que é possível preparar e melhorar o seu futuro. As religiões universalistas propõem um Deus salvador e que julga cada sujeito de acordo com a forma como viveu. Nas religiões tradicionais africanas, contudo, as coisas não são assim tão simples, pois as noções de Deus e de imortalidade são fluidas. O único alvo é a vida na Terra, numa família que continua ao longo de várias e sucessivas gerações. Os antepassados, sinais de sucesso continuado no passado, tornam-se

---

<sup>66</sup> CAZENEUVE, J., 1958. Cit. in THOMAS, Louis-Vincent et LUNEAU, René. *La Terre Africaine et ses Religions*. Paris: L’Harmattan, 2004, p. 101.

<sup>67</sup> BASTIDE, Roger. “À travers des civilisations”. In *Échanges* n°. 98 (“Le Sens de la Mort”). Paris, Novembre 1970, p.12.

<sup>68</sup> Vide pp.359 e segs.

portadores das exigências para o futuro. O destino dos mais novos é, por isso, pensado em função deste passado e deste futuro.

“Dans la perspective bio-logique le souci de la réussite familiale commencée par un ancêtre en un lieu et poursuivie par une succession de générations, engendre la référence à ces ancêtres comme principe de réussite vitale. Une maladie signifie des ancêtres mécontents et rappelant à l’ordre.”<sup>69</sup>

Os antepassados são investidos de poderes e autoridade mística. Eles mantêm um papel funcional no mundo dos vivos, em especial no das suas famílias. De facto, as famílias africanas são comunidades tanto dos seus elementos vivos como dos mortos.

“O grupo familiar maconde não tem os limites da vida física; os seres humanos que o constituem vêm de um outro mundo, impreciso e estranho, e após a morte continuam nesse outro mundo do além. Nem o que estava antes, nem o que vem depois, deixa de ser vida, se bem que uma vida um pouco diferente desta em que nos movemos.”<sup>70</sup>

A relação dos antepassados com os seus familiares é ambígua, uma vez que eles podem ser punitivos, benevolentes e até mesmo caprichosos. Normalmente, a benevolência dos antepassados é conseguida através da propiciação e dos sacrifícios e a negligência é punida severamente. Os antepassados envolvem-se activamente no bem estar dos seus familiares, apesar de não se relacionarem da mesma forma com todos os elementos das suas famílias. A linhagem é estruturada através dos mais velhos do grupo, cuja autoridade emana precisamente da sua proximidade com os antepassados.

---

<sup>69</sup> MAURIER, Henri. *La Religion Spontanée. Philosophie des Religions Traditionnelles d’Afrique Noire*. Paris: L’Harmattan, 1997, pp.256-257.

<sup>70</sup> DIAS, Jorge e DIAS, Margot. *Os Macondes de Moçambique – III. - Vida Social e Ritual*, Lisboa: Junta de Investigação Ultramarina, 1970, p.159.

“In some sense the elders are the representatives of the ancestors and the mediators between them and the kin-group.”<sup>71</sup>

A humanidade, dizia A. Comte, é constituída por mais mortos do que vivos. Na África negra tradicional essa afirmação não poderia ser mais verdadeira, já que os “vivos invisíveis”, isto é, os mortos, sobretudo quando ascendem ao estatuto de antepassados, vivem lado a lado com os “vivos visíveis”, intervindo na sua existência e condicionando-a.

Os antepassados têm um papel muito importante na vida social africana. A eles são apresentados os recém-nascidos; nas cerimónias de iniciação simulam-se engolimentos simbólicos pelos antepassados; as mulheres que vão viver para a aldeia dos seus maridos despedem-se dos antepassados do clã; fazem-se agradecimentos aos antepassados nos nascimentos e pedidos de intervenção em casos de esterilidade; realizam-se sacrifícios aos antepassados no altar clânico durante as cerimónias fúnebres.

Os antepassados intervêm ainda na repartição sócio-tipológica dos vivos, como se evidencia na associação bebé/antepassado, reforçada pela reencarnação, simbolizada pela relação lúdica entre avós e netos. Aliás, todo o homem se situa no grupo relativamente a um número determinado de antepassados: o que reencarna, os da linhagem materna e os da linhagem paterna (antepassados reais ou históricos), os do clã:

“Comme membre d’un clan élargi, un homme relève d’ancêtres communs et éloignés, symbolisés par des animaux sacrés; comme membre d’une lignée d’ancêtres plus rapprochés, symbolisés par des totems; comme individu enfin, d’ancêtres particuliers qui lui révèlent son destin personnel, et qui peuvent se manifester à lui par l’intermédiaire d’un animal domestique, ou de quelque gibier.”<sup>72</sup>

As relações dos seres humanos com os espíritos variam de sociedade para sociedade. No entanto, é uma relação real, activa e poderosa, em especial as relações com aqueles que morreram recentemente – os mortos vivos. São realizados vários ritos para manter este contacto, envolvendo a colocação de alimentos ou de objectos no túmulo ou no altar, ou as libações de água, leite, cerveja, etc. Estas oferendas são feitas ao mais velho

---

<sup>71</sup> KOPYTOFF, Igor. “Ancestors as Elders in Africa”. In GRINKER, Roy Richard & STEINER, Christopher B. (Ed.). *Perspectives on Africa*. Oxford: Blackwell, 1997, p.412.

<sup>72</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude. *Le Totémisme Aujourd’hui*. Paris: PUF, 1962, p.107.

dos falecidos, que pode ser ainda um morto vivo ou que pode ser lembrado apenas nas genealogias, e que, por sua vez, irá partilhá-las com os outros espíritos da família. Essas ofertas podem ser acompanhadas de orações, invocações ou instruções para o falecido. As palavras são a ponte de comunicação e são o reconhecimento por parte dos vivos de que o falecido ainda vive. A ausência destes procedimentos significa que os seres humanos quebraram definitivamente os elos que os ligavam ao falecido e esqueceram os espíritos, o que é visto como extremamente perigoso e perturbador para a consciência individual e social, que vê nos infortúnios que podem assolar uma família ou uma comunidade uma consequência lógica do desrespeito e esquecimento dos espíritos.

Contudo, não se depreenda destas palavras que a relação entre os homens e os mortos vivos é sempre harmoniosa. Os seres humanos sabem que a seguir à morte física se ergue uma barreira entre eles e os mortos. Quando estes regressam e aparecem aos seus familiares, esta “visita” não é recebida com grande entusiasmo e, se for muito frequente, torna-se mesmo geradora de perturbação e de desequilíbrio. De forma paradoxal, os alimentos e as libações que os vivos fazem em honra dos mortos vivos são, simultaneamente, actos de hospitalidade e boas-vindas, e indicações aos mortos vivos de que eles se devem manter longe. Eles são desejados e não desejados. Se não foram sepultados de acordo com os preceitos da tradição, ou se foram ofendidos por alguém antes de morrerem, os familiares ou os ofensores receiam que os mortos vivos se vinguem, provocando desgraças, doenças ou aparecendo frequentemente aos vivos. Se os descendentes negligenciam os alimentos ou as libações, se não respeitam ou cumprem as recomendações e pedidos dos mortos vivos, então todos os infortúnios e tragédias serão explicados à luz dessa falha. Por isso, as pessoas procuram respeitar escrupulosamente as práticas e costumes relativos à inumação dos cadáveres e fazem ofertas de comida e libações. Em algumas sociedades, as sepulturas são alvo de cuidados especiais, já que se acredita que os mortos vivos podem habitar na área das sepulturas, algumas delas localizadas perto da antiga residência do falecido.

As visitas que os mortos fazem aos seus familiares constituem-se parte do papel tutelar que os antepassados exercem como protectores da família e dos seus membros. Através desta capacidade, oferecem guia e conselho aos vivos, são considerados por estes e dirigem-se a eles de maneira muito semelhante à que fazem os mais novos com os membros mais velhos do grupo. O infortúnio sofrido individualmente ou pela família como

grupo, é sinal do descontentamento dos antepassados e é interpretado como uma advertência de que as pessoas afectadas devem cuidar o seu comportamento recente para com os parentes e para com os espíritos. De facto, a forma como um defunto é tratado tem correlação directa com o que se passa na natureza e qualquer desrespeito ou esquecimento pode originar uma perturbação na saúde física e social de uma comunidade. Um desequilíbrio natural é susceptível de corresponder a uma brecha praticada na ordem cultural que estabelece o lugar dos defuntos no seio da sociedade (ou, o que vai dar ao mesmo, a atitude dos vivos face aos defuntos).

Concluindo, há uma estreita relação entre os espíritos ancestrais e os seus descendentes. Aqueles são os guardiões da ordem social, protegendo e dando sorte a quem cumpre as normas sociais e punindo os que se comportam mal. Eles pertencem, assim, à esfera do social e seres humanos e espíritos são, ontologicamente, parte integrante uns dos outros, já que constituem uma entidade única:

“Assim, os espíritos dos antepassados, em vez de pertencerem a uma dimensão distante e obscura, fazem parte do quotidiano das comunidades. Estão sempre presentes, tanto nas crenças como nas suas práticas sociais quotidianas.”<sup>73</sup>

No entanto, o poder dos antepassados é limitado, uma vez que eles podem influir, para o bem ou para o mal, apenas na sorte dos seus próprios descendentes, os quais, no caso dos antepassados do chefe, podem envolver a tribo inteira. Aos antepassados dá-se-lhes o poder de exercerem domínio sobre todas as coisas. Um indivíduo afirmará sempre que nenhum infortúnio o pode afectar se os seus antepassados estiverem suficientemente alerta, pois estes têm poderes para afastar todo o mal.

A relação entre os vivos e os mortos encontra-se plasmada num sistema de ritos rigorosamente codificado, revelador da ampla natureza do papel que têm os antepassados e que é, em grande medida, disciplinador. O princípio implícito é o de que os espíritos esperam partilhar com os seus descendentes vivos qualquer prosperidade. E essa relação assume aspectos variados que vão da dependência unilateral (defuntos que é preciso apaziguar a todo o custo) à troca mútua de serviços: os vivos, pelas suas ofertas,

---

<sup>73</sup> HONWANA, Alcinda Manuel. *Espíritos Vivos, Tradições Modernas. Possessão de Espíritos e Reintegração Social Pós-guerra no Sul de Moçambique*. Lisboa: Ela por Ela, 2003, p.233.



levam alimento aos mortos e estes, pelo seu saber e poder, protegem os vivos contra o infortúnio e a doença, dão-lhes sábios conselhos, facilitam-lhes a realização dos seus projectos.

A benevolência dos antepassados deve ser alimentada pelos vivos através da observância das regras clânicas e através das ofertas e sacrifícios. E isto porque os antepassados são não só legisladores, mas acima de tudo juízes. É por isso que todos os trabalhos agrícolas, todos os casamentos, todas as cerimónias da puberdade não podem ter lugar sem se estabelecer uma relação prévia com os mortos. Desta forma, eles continuam a pertencer à comunidade dos vivos, de que são o elemento mais importante.

Junod chama precisamente a atenção, no seu estudo sobre os costumes dos Banto, para a importância da propiciação dos antepassados-deuses, que ele considera “a força espiritual mais poderosa que age sobre a vida do homem”<sup>74</sup>. Essas oferendas ou sacrifícios (*mhamba*) dividem-se em várias categorias mas, independentemente da sua natureza, têm sempre como objectivo obter o favor e o auxílio dos antepassados. Aliás, como resume Junod, “*mhamba*” “é todo o objecto, acto ou pessoa que se emprega para estabelecer uma ligação entre os antepassados-deuses e os seus adoradores.”<sup>75</sup> E entre os Tsonga permite aos homens “entrar em relação com os espíritos poderosos que governam a sua vida.”<sup>76</sup>

Um outro aspecto que coloca em evidência o papel dos espíritos dos antepassados é o facto de estes actuarem como intermediários entre Deus e os homens. De facto, os espíritos dos mortos, apesar de passarem a habitar o mundo invisível e encetarem uma caminhada em direcção à espiritualidade, não deixam de ser humanos. Não são seres transcendentais, perante os quais os humanos se vergam em penitência. Aliás, a atitude dos seus descendentes assemelha-se em muito ao respeito devido aos mais velhos vivos e é marcada pelo carácter informal e bastante terreno. Esta natureza humana revela-se, igualmente, em outros dois factores. Por um lado, o seu poder é limitado, exercendo-se apenas no âmbito da sua família. À excepção dos deuses da família real, que possuem poderes mais amplos e são invocados para todo o país, os antepassados-deuses conhecem os assuntos e problemas dos seus descendentes, abençoam-nos ou punem-nos, mas são

---

<sup>74</sup> JUNOD, Henri. *Usos e Costumes dos Bantu*. Tomo II. Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique, 1996, p.330.

<sup>75</sup> JUNOD, Henri. *Usos e Costumes dos Bantu*. Tomo II. Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique, 1996, p.359.

<sup>76</sup> JUNOD, Henri. *Usos e Costumes dos Bantu*. Tomo II. Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique, 1996, p.359.

completamente indiferentes ao destino dos outros seres humanos e não se ocupam mais das questões dos vivos do que quando estavam entre eles.

Por outro lado, e apesar de terem estes poderes divinos ontológicos, não possuem qualquer superioridade moral, já que não se revelam melhores do que quando eram vivos e são, frequentemente, caprichosos, vingativos e extremamente susceptíveis<sup>77</sup>.

A maioria dos povos africanos não espera qualquer forma de julgamento ou de recompensa no Além (“we have no concrete evidence of the hereafter being pictured in terms of punishment or reward.”<sup>78</sup>), que é visto como uma mera continuação da vida mais ou menos semelhante à sua forma humana. Isto quer dizer que as características de personalidade se mantêm, assim como os estatutos sociais e políticos e as distinções sexuais; as actividades humanas são reproduzidas no Além, a riqueza ou pobreza do indivíduo mantém-se inalterada, e o Além é uma cópia da vida na Terra. Apesar de o espírito ser separado do corpo, crê-se que retém a maior parte das características físicas e sociais da vida humana.

Nas transformações sofridas pelos defuntos encontra-se o desejo de multiplicar os intermediários das relações entre Deus e o Homem, o que permite o aumento da eficácia do contacto com o numinoso e a rejeição do vazio, já que os antepassados conhecem melhor que ninguém as necessidades e as aspirações dos seres humanos, enquanto que os deuses se mantêm frequentemente distantes e impessoais.

A ideia da existência de intermediários concilia-se com a forma como os africanos vêem o Universo, e que sustenta que o mundo invisível tem a sua vida e população. Para conseguir atingir Deus eficazmente, pode ser útil fazê-lo dirigindo-se, primeiro, àqueles que lhe estão abaixo, mas que estão acima do homem comum.

A noção dos intermediários também ajuda os indivíduos a sentirem-se protegidos da grandiosidade de Deus que pode, de outra forma, esmagá-los. Em várias comunidades, os falecidos são vistos como medianeiros porque se crê que eles falam tanto a linguagem

---

<sup>77</sup> “O seu carácter é o das pessoas velhas susceptíveis, sensíveis a toda a falta de respeito ou de atenção por parte dos seus descendentes. Desejam que se pense neles, que se lhes faça oferendas. Parece que não têm necessidade de coisa nenhuma, pois que vivem na abundância; no entanto, exigem pontual observância dos deveres que os seus descendentes têm para com eles. Querem *kuluma*, comer as primícias, e ter o seu quinhão de folhas de tabaco e de tabaco pilado. São ciumentos e vingam-se quando os esquecem. O único pecado que, a seus olhos, parece digno de punição, é o de se descuidarem deles.” (JUNOD, Henri. *Usos e Costumes dos Bantu*. Tomo II. Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique, 1996, pp.364-365.)

<sup>78</sup> MBITI, John. *African Religions & Philosophy*. Oxford: Heinemann, 1989, 2<sup>nd</sup> edition, p.156.

do mundo invisível como a linguagem dos seres humanos. Simultaneamente, as pessoas sentem que estão a dirigir-se a Deus através de alguém que conhecem, que é parte deles e partilha as suas preocupações.

No fundo, e como resume John Mbiti, os espíritos “fill up the ontological region of the Zamani between God and man’s Sasa. The ontological transcendence of God is bridged by the spirit mode of existence. Man is forever a creature, but he does not remain forever man, and these are his two polarities of existence. Individual spirits may or may not remain for ever, but the class of the spirits is an essential and integral part of African ontology.”<sup>79</sup>

Assim, os espíritos, apesar de serem resíduos despersonalizados dos seres humanos, estão ontologicamente mais próximos de Deus, podendo comunicar directamente com Ele, ao contrário dos homens. Aliás, a base da função ancestral assenta precisamente no facto de os antepassados ocuparem uma posição no cosmos mais próxima do Criador do que os vivos. São um laço entre os vivos e a fonte última do poder sobrenatural.

Os espíritos dos antepassados situam-se, conceptualmente, na mesma relação com a família que os membros mais velhos na Terra, no que diz respeito aos seus filhos e sobrinhos. À geração mais nova exige-se a obrigação de prover a geração mais velha de alimentos, mostrando-lhes respeito e deferência sob todas as formas. Em compensação, a geração mais velha abençoa a mais nova, dá-lhe conselhos e partilha com ela a sua herança.

A hierarquia entre os espíritos ancestrais reproduz a que existe entre os vivos. Os espíritos mais importantes são os dos anciãos, os que em vida detinham posições superiores. Os espíritos das crianças ou dos jovens não possuem o mesmo estatuto dos espíritos das pessoas mais velhas. Assim, a relação mais novos-mais velhos é transposta para o mundo dos espíritos; o mundo espiritual é uma continuidade do mundo dos vivos no sentido em que, mesmo depois da morte, os mais velhos continuam a orientar e controlar os seus descendentes. Esta hierarquia assenta nas relações de conhecimento/poder nestas comunidades. São os anciãos que controlam todas as actividades, desde o ciclo produtivo às práticas rituais, e à medida que envelhecem o seu conhecimento vai passando gradualmente para os que ascendem a posições superiores.

---

<sup>79</sup> MBITI, John. *African Religions & Philosophy*. Oxford: Heinemann, 1989, 2<sup>nd</sup> edition, p.79.

A hierarquia social, familiar, da linhagem ou política assenta também no mundo dos antepassados. A gerontocracia não se explica apenas pelo respeito pela experiência adquirida e pela inexistência da escrita (os velhos são, assim, os únicos depositários e veículos do saber), mas também, e sobretudo, porque o patriarca está duplamente próximo dos antepassados: geneticamente, e daí o princípio da senioridade; biologicamente, ele corre o risco de morrer, e portanto de regressar à companhia dos fundadores do clã. O papel político dos antepassados é, por isso, inegável.

Por exemplo, os Suku não têm palavra para “antepassado”. Os mortos de uma dada linhagem são nomeados como *bambuta*, isto é, “os grandes”, “os velhos”, os que atingiram a maturidade; colectivamente, o termo refere-se aos velhos que governam uma linhagem. Um *mbuta* (singular) é literalmente alguém que é mais velho, mas o sentido é comparativo. A velhice não é o absoluto estado de ser velho; ser um *mbuta* é sempre relativo a alguém que é mais novo. Numa linhagem, um *mbuta* é qualquer adulto mais velho, assim como os membros da geração anterior. Os *bambuta* de um indivíduo são todos os elementos de uma linhagem que são mais velhos do que ele, quer estejam vivos quer estejam mortos.

Nas etnografias que lidam com as crenças africanas, defende-se, em geral, que os africanos vêem os poderes dos mais velhos como derivando do poder dos antepassados. No entanto, para Igor Kopytoff o sentido é o inverso: “the powers with which ancestors are endowed become a “projection” of the palpable powers of living elders.”<sup>80</sup>

O que importa nos antepassados é o seu estatuto legal. A personalidade, o carácter, as virtudes ou vícios, os sucessos ou os fracassos durante a sua vida não interferem na aquisição do estatuto de antepassado. Da mesma forma, estes factores também não têm qualquer relevância na autoridade de que os velhos são investidos. O que acontece é uma retenção do estatuto pelo velho agora morto. O seu estatuto não é afectado pela morte. Os velhos, depois da morte, mantêm o seu papel nas relações legais de gerações sucessivas.

Em África, viver velho é visto como um dom dos deuses. Diz-se, aliás, que um velho deve a sua longevidade ao facto de ter vivido em conformidade com a lei dos antepassados. Os velhos africanos ocupam um lugar preponderante numa sociedade onde avançar na idade equivale a ganhar dignidade. A escala das idades codifica a hierarquia social e define o poder da gerontocracia.

---

<sup>80</sup> KOPYTOFF, Igor. “Ancestors as Elders in Africa”. In GRINKER, Roy Richard & STEINER, Christopher B. (Ed.). *Perspectives on Africa*. Oxford: Blackwell, 1997, p.417.

A sociedade tradicional africana codifica com minúcia e constância os processos de envelhecimento e outorga ao velho um lugar na vida quotidiana<sup>81</sup>. O velho não é excluído do ciclo de produção, sendo-lhe entregues tarefas como a tecelagem, a cerâmica, a supervisão da preparação dos alimentos, etc. São também os velhos que possuem os conhecimentos da medicina tradicional e as mulheres mais velhas têm a seu cargo as actividades ligadas à fecundidade e ao parto.

Estabelecem-se relações especiais entre os avós e os netos. Segundo o princípio das gerações alternadas, se, para as crianças, os pais representam a autoridade, os avós assemelham-se mais a iguais benévolos. E esta relação é ainda mais forte quando há reencarnação.

Os velhos desempenham uma função educativa, uma vez que são eles que transmitem às crianças a história do grupo, que recitam as genealogias, que contam fábulas e narrativas várias, que decifram enigmas e provérbios. Essa função educativa justifica-se porque eles têm tempo: tempo para educar mas também para aprender. Ao longo da sua existência, o velho capitaliza saber e experiência. Por isso ele detém o saber profundo. O velho africano é, como lhe chamam os Mande, *soma*, isto é, sábio e mestre.

“La vieillesse, pour le Bantu, est symbole de sagesse; les vieilles personnes détiennent les traditions de la tribu et sont responsables de leur continuité. Ceux qui sont très vieux se trouvent assimilés aux ancêtres.”<sup>82</sup>

Na África tradicional, o velho permanece o garante da tradição, logo, da estabilidade social, quer pela virtude do seu exemplo, quer pelo poder da sua palavra. Daí o seu poder de inspirador, de juiz, de chefe religioso, de decifrador de presságios e sonhos, de poeta. A experiência que transmite, o saber, o discernimento, a equidade, a abnegação, o sangue-frio, fazem dele o árbitro por excelência.

A oralidade faz do velho o depositário do saber clânico essencial, naquilo que é um triunfo da gerontocracia. Cada patriarca – o mais velho da linhagem – é o representante venerado do antepassado fundador. Um provérbio dos Fon do Benim diz: “Se não sabes onde vais, lembra-te de onde vens.” A valorização do velho advém do facto de que ele é já

---

<sup>81</sup> Sobre a importância social dos velhos na África negra, vide THOMAS, Louis-Vincent. *Anthropologie de la Mort*. Paris: Payot, 2004.

<sup>82</sup> ROUMÉGUÈRE-EBERHARDT, J. *Pensée et Société Africaines*. Paris et La Haye: Mouton, 1963, p.31.

um antepassado em potência, o quase antepassado do mundo terrestre em relação estreita com os antepassados-lá-de-baixo que se apresta a (re)encontrar.

Se há algo que pertence imediata e naturalmente aos velhos é o saber. Por um lado, um saber “técnico”<sup>83</sup>, isto é, um saber vital da quotidianidade, essencial à sobrevivência do grupo. Por outro, um saber “profundo”<sup>84</sup>, que só os velhos detêm, e que consiste num saber social, num saber “mítico”. Possuir o segredo do mito equivale a conhecer o sentido profundo das coisas e a lei dos Pais fundadores; é, por isso, ser mestre do sentido e do poder. E justamente o poder do velho não procede somente do facto de se encontrar próximo dos antepassados (daí a sua capacidade de comunicar com o invisível), nem mesmo da experiência que ele adquiriu ao longo da sua existência, mas também, e sobretudo, porque ele conhece o princípio daquilo que funda e regula a sociedade: o mito.

Uma vez que a comunidade deve reproduzir-se para assegurar a sua perenidade, é preciso ensinar o mito às gerações mais novas, esforçando-se por não o alterar. Só o mito na sua integridade pode cumprir as funções permanentes de confirmação, de legitimação e de regulação, indispensáveis à sobrevivência da comunidade. É aos velhos guardiões da tradição que cabe esta tarefa de ensinamento, velando pela autenticidade do rito. Mas essa aprendizagem faz-se progressivamente, por etapas, o que faz com que os velhos conservem durante muito tempo uma parte do saber secreto, permitindo a consagração da sua autoridade e a manutenção da sua supremacia. Esta sabedoria “profunda”, que se exprime por uma linguagem rica em símbolos, imagens e provérbios; o seu conhecimento dos mundos visível e invisível; a sua capacidade de decifrar os presságios; os contactos que supostamente mantém com os antepassados fazem dele um “manipulador de homens”<sup>85</sup>.

O último aspecto da superioridade do velho é o seu sentido de premonição. Os Pahouin do Gabão afirmam que um velho raramente é surpreendido pela morte, que ele é capaz não só de precisar a data das exéquias, mas também de prever o instante exacto da sua morte. Quando sentem que a morte está próxima, reúnem os seus familiares e ditam-lhes longamente as suas recomendações.

---

<sup>83</sup> THOMAS, Louis-Vincent. *Les Chairs de la Mort*. Col. Les Empêcheurs de Penser en Rond. Paris: Sanofi, 2000, p.333.

<sup>84</sup> THOMAS, Louis-Vincent. *Les Chairs de la Mort*. Col. Les Empêcheurs de Penser en Rond. Paris: Sanofi, 2000, p.334.

<sup>85</sup> Expressão utilizada por Louis-Vincent Thomas em *Anthropologie de la Mort*. Paris: Payot, 2004, p.368.

Sabedoria, domínio da palavra, sentido de relações humanas, contactos com o invisível, em especial com o mundo dos antepassados, lucidez face à morte: tais são as fontes do poder gerontocrático e do respeito de que os velhos são alvo.

Mas a importância social do velho depende igualmente do exemplo que ele dá, do facto de ter levado uma vida de acordo com os cânones e as regras do grupo ao qual pertence. Entre as qualidades mais apreciadas, situam-se a coragem face à adversidade, uma certa abnegação, a equidade, o sentido da honra, o sangue-frio, o amor ao trabalho, a força física e a boa saúde. A tudo isto, juntam-se a sorte, as colheitas, as caçadas e pescarias bem sucedidas, um rebanho numeroso e sobretudo uma descendência importante, sinal do poder do homem e da fecundidade da mulher, e da bênção dos deuses sobre o casal. Aquele que durante a sua vida obedeceu escrupulosamente à Lei dos antepassados terá tido uma vida bem conseguida, assim como a morte. A má sorte, os reveses, a doença significam, pelo contrário, uma existência falhada, a marca da feitiçaria, o que exige uma sanção. A boa saúde social do velho sublinha a vitalidade do grupo.

Como dissemos anteriormente, em todo o continente africano a morte de um velho é o protótipo da boa morte. E ainda mais se o velho ocupava um cargo de eleição, se pôs no mundo e criou um número elevado de filhos que farão sacrifícios em sua honra e se soube acumular bens abundantes para celebrar a sua morte. As suas exéquias fúnebres serão grandiosas. Ritos e sacrifícios acontecerão numa atmosfera de festa. Os cânticos exaltarão a sua memória e os que lhe são próximos. As danças, as libações, a distribuição de alimentos exprimem colectivamente a grandeza do velho que foi bem sucedido na morte como o foi na vida.

A morte de um velho faz, de certa maneira, parte da ordem natural das coisas. Afinal, já cumpriu a sua missão no mundo terreno e a morte proporciona-lhe o contacto com os antepassados do clã, permitindo-lhe, assim, a continuação da sua tarefa de proteger o grupo. E depois, há sempre a possibilidade de reencarnação num novo descendente, o que lhe permitirá prolongar a sua vida.

As exéquias fúnebres que são reservadas a um velho não têm como único objectivo celebrar a sua grandeza e prepará-lo para a viagem *post mortem*. Elas constituem um momento de verdadeira renovação da sociedade. Trata-se de reafirmar colectivamente, e segundo uma encenação altamente patética, o enraizamento da sociedade no fluir do tempo, no tempo do começo que nunca é abolido, de reforçar solenemente os

comportamentos prescritos, de recordar, através do jogo ritual, os factos primordiais que justificam a existência do grupo. A morte de um velho torna-se, assim, uma oportunidade para a comunidade recuperar a sua vitalidade e, dessa forma, sobreviver.

Mas de que forma é que se estabelece o contacto entre os mortos e os vivos?

Os contactos e encontros entre vivos e mortos afiguram-se possíveis na medida em que os vivos sabem onde se encontram os defuntos e, mais importante ainda, porque possuem relíquias ou objectos que simbolizam as pessoas desaparecidas; podem, então, quer diariamente (ofertas de uma parte da comida em cada refeição), quer periodicamente (festas, aniversários, iniciações), quer nos momentos críticos (seca, doenças, dissensões no grupo), entrar em contacto com os antepassados através de uma simples troca verbal ou pela via dos sacrifícios.

Os mortos manifestam-se preferencialmente através dos sonhos:

“Os antepassados-deuses comunicam com os vivos pelos sonhos. Se alguém sonha com um dos seus parentes mortos, ficará aterrorizado e vai consultar os ossículos, para saber exactamente o que o deus quer dele.”<sup>86</sup>

Entre os Banto, também se acredita que o louva-a-deus, a serpente azul-verde (*chihundje*) e a víbora cinzenta (*chipychla*) abrigam as almas dos antepassados. É, por isso, proibido matá-los ou caçá-los. Os casos de metempsicose não são raros na África negra e esta união homem-animal é a prova da estreita afinidade que caracteriza todos os seres vivos, humanos e não humanos. Mas a reencarnação sob a forma de um animal aparece ou como uma punição, ou como um tempo de purificação, ou ainda como uma técnica utilitária. Os animais são variados e diferem entre culturas, dependendo quer de circunstâncias fortuitas, quer da imaginação metafísica, com os seus mitos explicativos. Provavelmente, esta crença está ligada ao facto de que a morte, sendo uma diminuição do princípio vital, implica que o morto só possa sobreviver sob a forma de um ser vitalmente inferior, o animal.

Graças à eficácia da palavra, é possível ao sacerdote ou ao feiticeiro provocar os espíritos e solicitar as forças vitais dos defuntos, que nunca deixam de responder ao apelo

---

<sup>86</sup> JUNOD, Henri. *Usos e Costumes dos Bantu*. Tomo II. Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique, 1996, p.329.



do seu nome. As exortações, as evocações, os exorcismos são métodos que têm como objectivo projectar ou tornar mais perceptíveis as ditas vozes secretas que cada indivíduo ouve ou crê ouvir, em especial em certas disposições do espírito, e que exprimem as tradições ancestrais, imagens e leis esquecidas. Há duas técnicas de comunicação que devem ser realçadas. Por um lado, a adivinhação. Ela actualiza-se quer ao nível da interpretação dos sonhos suscitados pelo defunto, quer pelo exame das entranhas das vítimas de sacrifícios – sobretudo o fígado -, quer ainda pela utilização dos ossículos divinatórios<sup>87</sup>, entre outros procedimentos mágicos. Por outro lado, o interrogatório ao cadáver, procedimento que tem como objectivo saber que malefício ocasionou o falecimento, que falha secreta cometeu o defunto, já que a morte quase nunca é natural.

Um tipo de relação privilegiado entre os vivos e os mortos procede da troca de alimentos. Na ontologia africana tradicional, o princípio real ou o substrato do ser é a força, susceptível de se ampliar e de se concentrar. Para lá das aparências, tudo se resume à força. Mas a força é inseparável da vida, e a vida manifesta, por sua vez, a sua essência no poder de engendrar forças. E uma vez que o alimento mantém a vida, ele é também força, veículo de força vital.

Ao assimilar os produtos animais e vegetais, o homem tem a consciência de aumentar o contacto com o mundo exterior e de regenerar os seus princípios espirituais, assim como o seu corpo. A essência da alimentação é a força vital, tanto mais enérgica e eficaz que ela se aproxima da força vital de Deus. Pela mesma razão, a hierarquia dos alimentos só conhece um princípio de seriação ou de subordinação: a pureza das forças vitais. Daí o lugar privilegiado atribuído ao sangue, matéria primeira dos sacrifícios. Comer, quer se trate dos vivos quer dos defuntos, é apropriar-se da força vital do alimento; e a superioridade dos seres desencarnados ou dos espíritos é a de que eles não têm necessidade senão de uma quantidade muito pequena de alimentos para integrar a alma da alimentação.

Por outro lado, o morto é um vivo de uma outra espécie, que tem necessidade de se alimentar para empreender “a grande viagem”. Frequentemente, os defuntos exigem alimento em troca dos serviços que podem prestar à comunidade dos vivos. Assim, fazem-

---

<sup>87</sup> Entre os Tsonga, o grande meio de comunicação entre os antepassados e os vivos são os ossículos divinatórios, que se chamam Bula, a Palavra (“é por meio dos ossículos que os Tsongas julgam conhecer o pensamento e os desejos dos seus deuses”). (JUNOD, Henri. *Usos e Costumes dos Bantu*. Tomo II. Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique, 1996, p.330.)

se ofertas aos antepassados, a fim de lhes retribuir, das premissas das colheitas que são depositadas sobre os túmulos; e abandonam-se periodicamente aos espíritos, esperando o momento da sua reencarnação, quer as sobras da refeição, quer um prato preparado em sua intenção. A alma do defunto nutre-se da alma do alimento; este, privado em parte da sua essência nutritiva, será posteriormente expelido ou consumido pelos vivos. Alimentar os defuntos é não só reconhecê-los como vivos autênticos, inclui-los no processo social de troca de bens de consumo, fornecer-lhes aquilo de que necessitam para realizarem o seu destino, agradecer-lhes o que fazem pelos vivos, é também envolvê-los numa relação dialéctica sem fim.

Para além do diálogo ou da troca de serviços, colocam-se as participações possíveis ao nível do ser ou modos de existência entre o vivo e o morto. Duas eventualidades são possíveis: a possessão e a reencarnação.

Os fenómenos de possessão não são raros na África negra, e um dos casos mais frequentes é a possessão pelo antepassado, ou mais exactamente pelo seu espírito, o seu princípio vital ou o seu duplo. Na possessão encontramos a importância do papel atribuído ao divino e o lugar dado ao acto de denominação: reconhecer o espírito que possui é já atrair a cura, é dominar a dialéctica vivos/mortos, “civilizando” estes últimos, sem, no entanto, deixar de reconhecer a sua onipotência.

À possessão, estado provisório, opõe-se a reencarnação, acto definitivo. Pela reencarnação, assistimos à fixação parcial ou total de um ou vários princípios pertencentes ao defunto (alma, força vital, espírito) quer sobre um recém-nascido da família, quer sobre um conjunto de recém-nascidos; nesta eventualidade, e consequentemente, um mesmo sujeito detém, no seu ser, uma diversidade de parcelas ontológicas que o ligam aos progenitores, a um defunto da família, aos antepassados do clã. Aliás, vários patronímios podem lembrar essas múltiplas pertenças e consagrar tais relações<sup>88</sup>.

---

<sup>88</sup> “Le nom de l’enfant, conféré peu de temps après la sortie de la case de réclusion, est aussi un moyen de le déterminer et de lui assurer une protection, en le mettant en rapport avec les ancêtres. Le nom peut connoter un événement important coïncidant avec sa naissance, mais il est plus souvent le nom d’un ancêtre, révélé par les osselets. Un lien spécial s’établit alors entre l’enfant et cet ancêtre, dont il porte le nom et l’amulette (shitsungulu). Au moment d’ajuster l’amulette, les Venda prononcent le nom de l’enfant et prient son ancêtre, disant: «Vous êtes maintenant réveillé, renforcé, revenu; nous vous demandons de demeurer avec cet enfant que nous appelons par votre nom.» Ce nom changera après les rites initiatique de la puberté, mais constitue, pour l’enfant, une réelle protection et un support. Il semble cependant que les Bantu considèrent cette relation non comme constituant une véritable réincarnation, mais plutôt comme un moyen d’affermir la vie.” (ROUMEGUÈRE-EBERHARDT, J. *Pensée et Société Africaines*. Paris et La Haye: Mouton, 1963, p.28.)

Quer seja real ou simbólica, a reencarnação tem como objetivo principal assegurar a continuidade da vida social, a sua renovação (o recém-nascido não é senão excepcionalmente a reprodução absolutamente integral do seu antecessor) e o seu enriquecimento (já que o recém-nascido tem uma força vital superior à do velho). A reencarnação permite ainda ligar mais intimamente o mundo terrestre com o Além, tanto mais que o mesmo sujeito pode reencarnar várias vezes, ou mesmo indefinidamente.

Finalmente, parece-nos importante estabelecer uma relação entre as concepções de morte e o conceito de tempo, que John Mbiti<sup>89</sup> coloca no centro das religiões tradicionais africanas.

Para os povos africanos, o tempo não constitui uma preocupação académica, mas sim uma mera composição de acontecimentos: os que aconteceram, os que estão a acontecer e os que inevitavelmente vão ocorrer. O que não aconteceu ou o que não tem probabilidade de acontecer num futuro imediato insere-se na categoria do “Não-tempo”<sup>90</sup>. Aquilo que certamente irá ocorrer e os acontecimentos que acontecem de acordo com o ritmo dos fenómenos naturais, inserem-se na categoria do tempo potencial ou inevitável<sup>91</sup>. Assim, de acordo com as concepções tradicionais, “time is a two-dimensional phenomenon with a long past, a present and virtually no future.”<sup>92</sup> O conceito ocidental de tempo linear, com um passado indefinido, um presente e um futuro infinito, é estranho ao pensamento africano. O futuro é praticamente inexistente, uma vez que os acontecimentos que nele se inserem não aconteceram e, portanto, não podem constituir tempo. No entanto, se esses acontecimentos futuros são expectáveis ou se seguem o inevitável ritmo da natureza, constituem o tempo potencial a que aludimos acima. O que ocorre neste momento abre as portas para o futuro, mas uma vez que um evento ocorre, já não se situa no futuro, mas sim no presente e no passado. Temos, assim, não um tempo potencial, mas um tempo real (“actual time”<sup>93</sup>), que engloba os acontecimentos do presente e do passado. Este tempo move-se retrospectivamente e não prospectivamente e os indivíduos concentram-se não no que poderá ocorrer no futuro, mas sobretudo no que já ocorreu.

Esta concepção de tempo, regida pelas duas grandes dimensões do presente e do passado, domina a compreensão do indivíduo, da comunidade e do Universo. O indivíduo

---

<sup>89</sup> MBITI, John. *African Religions & Philosophy*. Oxford: Heinemann, 1989, 2<sup>nd</sup> edition.

<sup>90</sup> MBITI, John. *African Religions & Philosophy*. Oxford: Heinemann, 1989, 2<sup>nd</sup> edition, p.16.

<sup>91</sup> MBITI, John. *African Religions & Philosophy*. Oxford: Heinemann, 1989, 2<sup>nd</sup> edition, p.16.

<sup>92</sup> MBITI, John. *African Religions & Philosophy*. Oxford: Heinemann, 1989, 2<sup>nd</sup> edition, p.16.

<sup>93</sup> MBITI, John. *African Religions & Philosophy*. Oxford: Heinemann, 1989, 2<sup>nd</sup> edition, p.17.

experiencia o tempo na sua vida pessoal, mas também através da vida social, que tem uma história de várias gerações e, portanto, uma existência anterior à sua. Uma vez que o que constitui o futuro ainda não foi vivido, não faz sentido; não pode, por isso, fazer parte do tempo e as pessoas não o compreendem.

Quando os africanos consideram o tempo é sempre com um objectivo concreto. Uma vez que o tempo é feito de uma composição de eventos, não é nunca concebido no vazio. Por exemplo, as sociedades tradicionais africanas não possuem calendários numéricos. Em vez disso, possuem o que John Mbiti chama de “phenomenon calendars”<sup>94</sup>, nos quais os acontecimentos ou fenómenos que constituem o tempo são considerados na relação que estabelecem uns com os outros e à medida que vão acontecendo, isto é, à medida que constituem tempo. O dia, o mês, o ano, a vida de um indivíduo ou da humanidade são divididos e avaliados de acordo com eventos particulares, uma vez que são eles que tornam o tempo significativo (“time is meaningful at the point of the event and not at the mathematical moment.”<sup>95</sup>).

Para além da dimensão do ano, o tempo africano é silencioso e indiferente. As pessoas esperam que os anos venham e vão de acordo com um ritmo interminável. Esperam os acontecimentos da época das chuvas, plantar, colher, época seca, de novo a época das chuvas, plantar novamente, e assim por diante. E cada ano que passa acrescenta dimensão ao passado.

John Mbiti utiliza o termo do Suahili para designar o presente – *Sasa* -, isto é, as noções de imediatez, de proximidade, de agora. Este é o tempo de imediata preocupação para os indivíduos, uma vez que é o quando e o onde eles existem. O futuro tem de ser muito breve, já que qualquer acontecimento significativo no futuro tem que ser tão imediato e certo que as pessoas já quase o experienciaram. Se o evento é remoto (daqui a dois anos ou mais), não pode ser concebido e as línguas africanas não têm palavras para referir este futuro distante. A sua realidade está para lá do horizonte do período referido por *Sasa*. Assim, no pensamento africano, o *Sasa* absorve aquilo que na concepção linear ocidental de tempo é considerado o futuro. Os acontecimentos englobados no período do *Sasa* incluem o que está para acontecer, o que está a acontecer, ou o que aconteceu recentemente (“*Sasa* is really an experiential extension of the Now-moment stretched into

---

<sup>94</sup> MBITI, John. *African Religions & Philosophy*. Oxford: Heinemann, 1989, 2<sup>nd</sup> edition, pp.17-19.

<sup>95</sup> MBITI, John. *African Religions & Philosophy*. Oxford: Heinemann, 1989, 2<sup>nd</sup> edition, p.19.

the short future and into de unlimited past (or Zamani).”<sup>96</sup>). Por isso, é o período mais importante para o indivíduo, uma vez que ele tem uma memória viva e pessoal dos eventos ou fenómenos ocorridos neste período, ou então está prestes a vivê-los.

O *Sasa* é o período em que as pessoas são conscientes da sua existência, e no qual se projectam tanto em direcção ao futuro imediato como, e sobretudo, em direcção ao passado (*Zamani*). Por isso, o *Sasa* é, em si mesmo, uma dimensão completa, englobando um futuro imediato, um presente dinâmico e um passado experienciado. A este período chama John Mbiti o Micro-tempo<sup>97</sup>, significativo para o indivíduo e para a comunidade porque participam nele ou o vivem.

O *Zamani*, apesar de remeter para o passado, não se limita ao passado. Tal como o *Sasa*, ele tem o seu passado, presente e futuro, mas numa escala mais ampla. Por isso, Mbiti chama-lhe o Macro-tempo<sup>98</sup>. O *Zamani* sobrepõe-se ao *Sasa* e os dois são inseparáveis. O *Sasa* alimenta-se ou desaparece no *Zamani*, mas antes de os acontecimentos serem incorporados no *Zamani*, têm que se concretizar ou ser actualizados no *Sasa*. O *Zamani* é o período para lá do qual nada acontece. Como muito bem resume J. Mbiti, “Zamani is the graveyard of time”<sup>99</sup>, a dimensão na qual tudo encontra o seu ponto de paragem. É o último reduto de todos os fenómenos e acontecimentos, “the ocean of time in which everything becomes absorbed into a reality that is neither after nor before.”<sup>100</sup>

Cada povo africano tem a sua história, que se projecta para trás, do *Sasa* para o *Zamani*, isto é, do momento da experiência imediata para o período para além do qual nada pode ir. No pensamento tradicional africano, não há uma concepção de História movendo-se para a frente, para um futuro indeterminado. Uma vez que o futuro não existe para lá do futuro imediato, não se espera dele nada de diferente daquilo que marcou o *Zamani* e marca o *Sasa*. A noção de esperança messiânica ou de destruição final do mundo não tem cabimento nessa noção de História. Assim, os povos africanos não têm uma crença no progresso. O centro de gravidade do pensamento e das actividades humanas é o período do *Zamani*, em direcção ao qual o *Sasa* se move.

---

<sup>96</sup> MBITI, John. *African Religions & Philosophy*. Oxford: Heinemann, 1989, 2<sup>nd</sup> edition, p.22.

<sup>97</sup> MBITI, John. *African Religions & Philosophy*. Oxford: Heinemann, 1989, 2<sup>nd</sup> edition, p.22.

<sup>98</sup> MBITI, John. *African Religions & Philosophy*. Oxford: Heinemann, 1989, 2<sup>nd</sup> edition, p.22.

<sup>99</sup> MBITI, John. *African Religions & Philosophy*. Oxford: Heinemann, 1989, 2<sup>nd</sup> edition, p.22.

<sup>100</sup> MBITI, John. *African Religions & Philosophy*. Oxford: Heinemann, 1989, 2<sup>nd</sup> edition, p.22.

As pessoas olham constantemente para o *Zamani*, o período do mito, pois é aí que o *Sasa* encontra as suas fundações, a explicação e o entendimento. É olhando para o *Zamani* que os indivíduos encontram uma explicação para a criação do mundo, o surgimento da morte, a evolução da sua língua e costumes, etc. É, em suma, aí que reside a Idade de Ouro, e não no futuro, como acontece com o Judaísmo e o Cristianismo.

A morte remove o indivíduo do *Sasa* para o colocar no *Zamani*, mas fá-lo gradualmente. Após a morte física, o indivíduo continua a existir no período do *Sasa*, de onde não desaparece imediatamente. Ele é recordado pelos familiares e amigos que o conheciam em vida. Lembram-se do seu nome, embora, por vezes, sejam impedidos de o referir, recordam a sua personalidade, o seu carácter, as suas palavras e os episódios importantes da sua vida. Se ele aparece a algum vivo, normalmente os membros mais velhos porque são eles que possuem o *Sasa* mais longo, é reconhecido pelo seu nome.

O aparecimento do falecido pode continuar durante quatro a cinco gerações, enquanto houver alguém vivo que o recorde, que o tenha conhecido pessoalmente e pelo seu nome. Durante esse período, o falecido não está mesmo morto: ele está vivo e é, segundo John Mbiti, um morto vivo<sup>101</sup>, isto é, uma pessoa que está fisicamente morta, mas que se mantém viva na memória dos que a conheciam em vida e ainda no mundo dos espíritos. Enquanto o morto vivo for recordado, está no estado de imortalidade pessoal<sup>102</sup>, estado que se exterioriza na continuação física do indivíduo através da procriação, quando as crianças portam traços físicos ou psicológicas dos seus familiares. Do ponto de vista dos vivos, a imortalidade pessoal é concretizada em acções como o respeito pelos falecidos, as oferendas de alimentos, as libações, ou a realização dos seus desejos e pedidos.

Por isso é tão importante para o africano o casamento e a procriação, que assumem uma dimensão religiosa. Se um indivíduo não tiver familiares próximos que o recordem depois de morto, ele não é ninguém e pura e simplesmente desaparece depois de morto. Se os mortos vivos são subitamente esquecidos, são expulsos do *Sasa*, a sua imortalidade pessoal é destruída e eles são transformados num estado de não-existência. E este, na perspectiva do homem africano, é o pior dos castigos. Os falecidos ficam ofendidos, e os vivos fazem tudo para evitá-los pois crêem que podem trazer a doença e o infortúnio àqueles que os esquecem. Assim, é um dever, religioso e ontológico, casar e ter filhos, pois

---

<sup>101</sup> MBITI, John. *African Religions & Philosophy*. Oxford: Heinemann, 1989, 2<sup>nd</sup> edition, p.25.

<sup>102</sup> MBITI, John. *African Religions & Philosophy*. Oxford: Heinemann, 1989, 2<sup>nd</sup> edition, p.25.

a procriação é a maneira de assegurar que uma pessoa não é afastada de vez da imortalidade pessoal.

Estes são os espíritos com os quais os seres vivos mais se preocupam, uma vez que, como afirma John Mbiti, “it is through the living-dead that the spirit world becomes personal to men.”<sup>103</sup> Os dois grupos estão unidos pelo seu *Sasa* comum, apesar de os mortos vivos estarem progressivamente a deslocar-se em direcção ao *Zamani*. Os mortos vivos são ainda pessoas e, como tal, são, como já vimos, o elo mais próximo entre os homens e Deus: eles conhecem as necessidades dos homens, viveram recentemente entre eles, e ao mesmo tempo têm acesso total aos canais de comunicação com Deus, quer directamente, quer através dos antepassados. Por isso, as pessoas envolvem-nos nos seus pequenos assuntos familiares e, desta forma, “men experience a sense of psychological relief when they pour out their hearts’ troubles before their seniors who have a foot in both worlds.”<sup>104</sup>

Com a passagem do tempo, os mortos vivos abandonam o período do *Sasa* e mergulham definitivamente no *Zamani*, ponto que é atingido quando já não há ninguém vivo que os recorde pessoalmente pelos seus nomes. Eles estão definitivamente mortos. Passam a ser fantasmas. Só então o processo de morte está concluído. Mas nem nesse momento os mortos vivos se extinguem da existência; eles entram agora no estado de imortalidade colectiva<sup>105</sup>. Este é o estado dos espíritos que já não são membros formais das famílias humanas. As pessoas perderam o contacto pessoal com eles. Os falecidos que atingem este estado tornam-se membros da família ou comunidade dos espíritos, e se aparecem aos seres humanos não são reconhecidos e podem causar medo ou angústia. Os seus nomes podem ser ainda mencionados pelos seres humanos vivos, especialmente nas genealogias, mas são nomes vazios<sup>106</sup>, isto é, não têm uma personalidade ou, na melhor das hipóteses, têm apenas uma personalidade mítica. Estes espíritos não têm uma comunicação directa com as famílias humanas; no entanto, em algumas sociedades, podem falar através de um *médium*, ou tornar-se guardiões do clã ou da nação, e podem ser mencionados nos ritos religiosos de âmbito local ou nacional. Noutras sociedades, esses espíritos são incorporados na comunidade dos intermediários entre Deus e o Homem, e os seres

---

<sup>103</sup> MBITI, John. *African Religions & Philosophy*. Oxford: Heinemann, 1989, 2<sup>nd</sup> edition, p.82.

<sup>104</sup> MBITI, John. *African Religions & Philosophy*. Oxford: Heinemann, 1989, 2<sup>nd</sup> edition, p.82.

<sup>105</sup> MBITI, John. *African Religions & Philosophy*. Oxford: Heinemann, 1989, 2<sup>nd</sup> edition, p.26.

<sup>106</sup> MBITI, John. *African Religions & Philosophy*. Oxford: Heinemann, 1989, 2<sup>nd</sup> edition, p.26.

humanos aproximam-se de Deus através deles ou pedem-lhes ajuda. Estes espíritos dos falecidos, juntamente com outros espíritos, ocupam o espaço ontológico entre Deus e os homens. Para lá do estado de espíritos, os homens não podem ir. Assim, no que diz respeito à ontologia africana, este é o destino do ser humano. Os homens não desejam, nem necessitam, tornar-se espíritos, já que esse é o seu destino inevitável, o que gera um processo de desumanização.

“Viewed anthropocentrically, the ontological mode of the spirits is a depersonalization and not a completion or maturation of the individual.”<sup>107</sup>

Por essa razão, a morte é uma perda, e o modo de existência como espírito implica o desaparecimento progressivo do indivíduo, até se tornar cada vez menos uma pessoa e cada vez mais uma “coisa”:

“Man is ontologically destined to lose his humanness but gain his full spiritness; and there is no general evolution or devolution beyond that point. God is beyond, and in African concepts there is neither hope nor possibility that the soul would attain a share in the divinity of God.”<sup>108</sup>

Alguns espíritos manifestam-se em objectos e fenómenos naturais, alguns são temidos pelos humanos, outros ainda possuem pessoas, mas a maioria desaparece completamente do contacto e do pensamento dos vivos. O *Zamani* ganhou a batalha, ele clama todos estes espíritos e o Homem não tem forma de penetrar naquilo que desapareceu da sua visão.

---

<sup>107</sup> MBITI, John. *African Religions & Philosophy*. Oxford: Heinemann, 1989, 2<sup>nd</sup> edition, p.78.

<sup>108</sup> MBITI, John. *African Religions & Philosophy*. Oxford: Heinemann, 1989, 2<sup>nd</sup> edition, p.158.



“The soul of man is destined to become an ordinary spirit, and once that stage is reached, there is no more possibility of its returning to the human mode of existence.”<sup>109</sup>

Concluindo, de acordo com as religiões e a filosofia africanas, a sepultura é o fim de tudo, ainda que a pessoa continue a existir no Além. Há um ritmo acelerado da imortalidade pessoal (como morto vivo) para a imortalidade colectiva (como fantasma). No entanto, não há nada por que esperar, uma vez que este é o destino de toda a gente, apesar de os velhos muitas vezes parecem não temer, e até mesmo desejar, a partida para o outro lado do mundo. Não há ressurreição nem para o indivíduo nem para a humanidade, nem tal conceito pode surgir num processo em que a morte empurra o indivíduo do *Sasa* para o *Zamani*, do período de uma intensa experiência pessoal para o período sempre evanescente em que a humanidade é completamente obliterada. Os falecidos não se assemelham a Deus, embora alguns deles sirvam de intermediários entre os humanos e Ele e revelem poderes e conhecimentos superiores aos dos humanos. Esta é a perspectiva antropocêntrica do destino do Homem e para a África tradicional a morte é o início de uma partida ontológica permanente do estado de humanidade para a espiritualidade. Para lá desse ponto, as religiões e a filosofia africanas são absolutamente silenciosas.

“Nothing can reverse or halt that process, and death is the end of real and complete man.”<sup>110</sup>

---

<sup>109</sup> MBITI, John. *African Religions & Philosophy*. Oxford: Heinemann, 1989, 2<sup>nd</sup> edition, p.160.

<sup>110</sup> MBITI, John. *African Religions & Philosophy*. Oxford: Heinemann, 1989, 2<sup>nd</sup> edition, p.161.

## **2. Aspectos da morte na narrativa coutista**

“Sorte têm estes meus amigos que acreditam que todo o dia é o terceiro, apto a ressuscitações.”

Mia Couto<sup>1</sup>

### **2.1 A morte, essa constante**

Vimos no capítulo anterior a importância central que tem a morte no pensamento africano tradicional, marcado pela crença na continuidade da vida, sob uma outra forma, e na existência de um mundo invisível, habitado pelos espíritos dos falecidos, que interagem permanentemente com o mundo visível, onde habitam os vivos, e nele intervêm, condicionando a sua existência.

Os mortos são, assim, uma presença constante no dia-a-dia das comunidades tradicionais, constituindo-se como reguladores e juizes da vida individual e colectiva, pelo que o grupo leva a cabo vários rituais que têm como objectivos preparar e facilitar a viagem dos defuntos para o Além, propiciá-los, favorecendo a sua bondade e protecção, e também proteger a comunidade da desordem e perturbação provocadas pela morte, assegurando a sua sobrevivência e a sua regeneração<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> MIA, Couto. *A Varanda do Frangipani*. Lisboa: Caminho, 1996, p.51.

<sup>2</sup> Em “O calcanhar de Virigílio”, encontramos referências aos vários rituais de morte. O que se espera da viúva é que chore, exteriorizando o desgosto e a tristeza. Muitas vezes, o choro dos presentes não tem “conteúdo”, faz parte apenas do ritual, da vivência comunitária, que vive frequentemente da desgraça alheia. O choro surge, assim, como exteriorização da tristeza, como “partilha” com a comunidade do luto e da dor: quanto maiores forem as manifestações de luto, melhor juízo a comunidade fará.

“No cemitério, a viúva não chora, triste que está. Lágrima liga bem é nos que ainda guardam esperança. As tias se aproximam da cova. Elas choram mas sem molho da alma. Ela enxota as restantes mulheres. Diz que quer voltar a casa, arrumar as coisas. Que coisas, se interrogam as mulheres. E deixam-na, infelizes de não poderem mais debicar em desgraça alheia.

Constituindo-se um elemento central das crenças e rituais das comunidades tradicionais africanas, não surpreende que a morte surja com frequência nas literaturas africanas, revelando-se o seu tratamento literário, assim, mais uma forma de construção da identidade, que tem como primeiro passo o exame do passado, da “árvore memorável que encerra o enigma da nossa filiação”, como diz G. Ngal, reflexo da necessidade do Homem em se situar num *continuum*<sup>3</sup>.

“Toutes ces littératures son, en effet, animées par ce «soufflé des ancêtres» cher à Birago Diop et glorifient l’osmose entre le passé et le présent, entre les divinités et les mortels. (...) Tous les textes insistent sur cette filiation entre vivants et morts (...).”<sup>4</sup>

Por isso, muitas vezes, o romancista africano faz do seu texto uma caixa de ressonância onde as vozes dos mortos e dos vivos se juntam.

Além disso, a presença da morte é igualmente um reflexo do contexto histórico e social da África, marcado por factores naturais, como a seca e as pragas, mas também por uma história de colonialismo e pelas sucessivas guerras que têm assolado muitos países do continente africano, condenando-os à devastação e ao sofrimento.

“(...) les étrangers ont toujours refusé aux Africains la maîtrise du vivant. La vie rétrécie et indicible de peuples jetés dans le couloir de la mort est devenue comateuse. La mort n’est que le non-vivant, mais la vie relève d’un non-viable beaucoup plus horrible, qui expulse la société hors de la vie et réinject, en meme

---

Se calhar, ela nem aceitara viuvez, diziam umas. Não se viu nem uma aguinha de tristeza: pode ser? Hortência não se entendia, após a morte do falecido. Requer-se que a tristeza seja parecida, capaz de ser falada pelas mil bocas, espalhável em caóticas desordens. Mas aquela melancolia de Hortência fazia medo de tão própria e única. Por isso, dela todas se desavizinharam.” (EA, p.53)

<sup>3</sup> Esta ideia de *continuum* encontra-se, como já referimos, plasmada nas palavras do narrador de “Mulher de mim”: “(...) os mortos, os viventes e os seres que ainda esperam por nascer formam uma única tela.” (CHR, p.125)

A humanidade é, assim, feita dos vivos, dos mortos e daqueles que ainda não nasceram, num *continuum* interminável que assegura a perpetuação do ser e da comunidade. A fronteira entre vida e morte é frágil e é ultrapassada pelo sonho, momento em que os seres humanos contactam com as suas vidas passadas e futuras, ponto de convergência entre os vários “reinos” que compõem a humanidade.

<sup>4</sup> COUSSY, Denise. *La Littérature Africaine Moderne au Sud du Sahara*. Paris: Karthala, 2000, pp.8-9.

temps et par compensation, du vivant dans ce qui est mort: *Zombis*, esprits fous, fantômes...”<sup>5</sup>

E os escritores africanos, atentos ao contexto histórico, não podem deixar de retratar nas suas obras uma visão quase apocalíptica de comunidades à beira do colapso, em que a morte e a destruição são onnipresentes.

A literatura moçambicana não vai escapar a esta tendência, consequência, aliás, de um passado recente marcado pela guerra da independência e sobretudo por uma guerra civil que devastou o país, provocando milhares de mortos e deslocados, pondo a nu as piores características do ser humano e alterando de forma indelével as estruturas sociais tradicionais.

E Mia Couto, na sua obra narrativa, elege a morte como tema central, reflectindo sobre a condição do homem moçambicano, mas também dando expressão às crenças ancestrais sobre a morte e os mortos, caracterizadas por uma concepção muito particular da morte e da relação entre os mortos e os vivos, uma espécie de determinismo que explica e implica o destino dos vivos em função da vontade dos antepassados. As obras de Mia Couto retratam um continente onde se espera o infinito ao alcance da mão, onde os vivos partilham o mesmo espaço com os mortos, os deuses, os espíritos da natureza. Este é, aliás, um factor que, na opinião de Mia Couto, distingue as literaturas africanas das literaturas da América Latina, já que a presença da morte e dos mortos se reveste de uma dimensão religiosa e sagrada, reflexo da relação íntima do homem africano com o transcendente e da crença de que a morte não é ruptura e anulação definitivas, mas sim continuidade e prolongamento da vida, sob uma outra forma:

“**P.** – A morte aparece frequentemente nos teus contos. Faz um pouco pensar na literatura latino-americana.

**M. C.** – Sim, mas existe uma diferença<sup>6</sup>: no realismo latino-americano é um acontecimento, digamos, definitivo; neste caso, aqui, a morte é uma espécie de

---

<sup>5</sup> NAUMANN, Michel. *Les Nouvelles Voies de la Littérature Africaine et de la Libération (une Littérature «Voyoue»)*. Paris: Harmattan, 2001, p.9.

<sup>6</sup> Mia Couto havia já realçado esta distinção em entrevista ao *Jornal do Brasil*: “A literatura africana, como um todo, poderia ser classificada através desse cliché [do Realismo Mágico], mas com algumas diferenças, como o tratamento que dá aos mortos.” (COUTO, Mia. “A literatura moçambicana está nascendo”. In *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, (4/3/1995). Cit. In MESTRE, David. “Um erotismo em celebração”. In *Ler. Livros & Leitores*. Verão de 1996, n.º.35. Círculo de Leitores, p.105.)

passagem, de transição: os mortos ficam presentes depois. É o que se passa em África, a morte é simplesmente uma mudança de estado: os mortos não são arrumados num lugar inacessível, eles ficam presentes no nosso seio. Penso que isso está um pouco latente aqui nos textos. Também é preciso dizer que Moçambique é um país em que a morte hoje é frequente. Não é possível separar qualquer ficção que se faça hoje em Moçambique da morte. Nos dez últimos anos aquela guerra fez um milhão de mortos, directa ou indirectamente. Isso forçosamente tem que transparecer na literatura. Há casos em que – por exemplo, no conto «A fogueira» - acaba por ser mais importante a cerimónia do enterro, os preceitos que se devem seguir para que os mortos tenham o seu lugar tranquilo assegurado, do que o próprio facto em si de morrer.

Ali, naquele contexto, é fundamental que cumpras estes regulamentos que te tranquilizam que o morto não ficará em estado de conflito.”<sup>7</sup>

Afinal, como afirma Acubar Aboobacar, em “O abraço da serpente”, “o avesso da vida não é a morte mas uma outra dimensão da existência” (EA, p.107), revelando a crença de que a morte e a vida não são opostos. A vida tem duas faces, uma visível, percebida pelos sentidos, habitada pelos vivos, e a outra, oculta, subterrânea, obscura, misteriosa, apenas intuída, pressentida.

Não admira, por isso, que a obra narrativa de Mia Couto esteja recheada de mortos que retornam ao mundo dos vivos e com eles interagem, condicionando as suas vidas, dando-lhes orientações, fazendo-lhes revelações, em suma, mostrando-se aqueles “que nos fazem existir e nos dão e retiram nossos nomes.” (EA, p.141). Esse é o caso, como já vimos, de Taímo, o pai do autor dos cadernos de *Terra Sonâmbula*, ou da mãe do tradutor-narrador de *O Último Voo do Flamingo*, ou ainda do colono Romão Pinto, mais uma vez em *Terra Sonâmbula*.

E essa presença dos mortos no mundo dos vivos é aceite pelas personagens como algo natural, não constituindo factor de surpresa ou de temor, expressão de uma cosmovisão que vê nas forças invisíveis a origem e a explicação para o que acontece na

---

Mais tarde, em 2002, volta a afirmar: “É muito arriscado dizer que isto ou aquilo é uma característica de África. Mas há de facto coisas que se pode dizer que são a essência... é este o medo que eu tenho das palavras... Mas, por exemplo, a relação entre os mortos e os vivos é profundamente diferente em África, é verdade. Por razões desta religião que não tem nome.” (PRATAS, Fernanda. “Entrevista: Mia Couto”. In *Ler. Livros&Leitores*. Nº55 (Verão de 2002). Círculo de Leitores, p.56.)

<sup>7</sup> LABAN, Michel. *Moçambique. Encontro com Escritores*. Vol. III. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1998, pp.1026-1027.

Terra e que concebe um mundo que é feito do visível, daquilo que os sentidos percebem, mas também do invisível, do que não é imediatamente perceptível, mas que existe e marca a vida com a sua lógica muito própria:

“É, curiosamente, o motivo do regresso do morto e da sua intervenção corrente nos assuntos dos vivos que domina o fenómeno da abolição total da lógica natural em Mia Couto.”<sup>8</sup>

De facto, muitos acontecimentos maravilhosos são interpretados pelas personagens como acção dos mortos, que dessa forma se manifestam junto dos vivos, punindo-os pelos seus desmandos. É o que acontece em “Pranto de Coqueiro” (“Mas o sagrado tem seus métodos, as lendas se sabem defender. Variadas e terríveis maldições pesam sobre quem colhe ou vende o proibido fruto. Os que comprem apanham a tabela. A casca sangrando, as vozes chorando, tudo isso são xicumbos, feitiços com que os antepassados castigam os vivos.” (EA, p.91)), ou em *O Último Voo do Flamingo*, romance que acaba com a terra a desaparecer por acção dos antepassados, descontentes com o estado da nação moçambicana, ou em *Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra*, em que a terra se fecha aos homens, punindo-os pelo desamor, pelo desprezo e pela mentira, ou ainda em *Terra Sonâmbula*, onde Kindzu é perseguido por um conjunto de seres e manifestações sobrenaturais que mais não são do que consequência da acção do espírito de seu pai, que o castiga por ter abandonado a sua terra.

Os códigos de conduta dos homens surgem-nos, desta forma, regidos por um sistema de restrições e obrigações, cujos guardiões são os espíritos dos antepassados, e que devem ser absolutamente respeitados, sob pena de se provocar um desequilíbrio gerador de tragédias.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> MATUSSE, Gilberto. *A Construção da Imagem de Moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*: Maputo: Livraria Universitária – Universidade Eduardo Mondlane, 1998, p.165.

<sup>9</sup> Em “O despertar de Jaimão”, encontramos plasmada a crença de que a morte pode surgir como consequência da acção dos espíritos (*xicumbos*) que punem aqueles que não respeitam as prescrições da tradição e o respeito devido aos mortos e suas vontades:

“- Você, Jaimão, você é que vai morrer de castigo dos xicumbos.

- Eu?

- Sim, morrer e de vez. Então, não se lembra? Você estava morto, falou-me, deu-me as devidas ordens. Agora queria que eu não cumprisse? Sim, não conhece a tradição? Pedido de morto é ordem.” (CNT, pp.176-177)

“Dans la culture africaine de telles crises sont attribuées à la rupture de l’unité, certes conflictuelle mais toujours renégociée en temps normal, entre le ciel et la terre, le masculin et le féminin, les forces structurantes et les forces de différenciation, l’âme et le corps, l’*ori* et l’*ese*.”<sup>10</sup>

O “descamponês” de “Governados pelos mortos” vê o sofrimento que tem atingido o povo moçambicano como uma maldição, suscitada pelo desrespeito pelos mortos e pela veleidade do Homem em viver fora da sua influência, em libertar-se da sua tutela:

“- Não aceitamos a mandança dos mortos. Mas são eles que nos governam.” (CNT, p.115)

E por que razão estão os mortos zangados? Porque deixaram de ter acesso a Deus, e portanto de servir de medianeiros, de ponte de ligação entre o mundo dos homens e o mundo divino. Esse acesso perdeu-se porque os mortos se tornaram, eles mesmos, deuses, mas têm medo de o admitir, de assumir essa condição. Há, aqui, uma percepção clara da perda da ligação vital com o Além causada pela agressão de que África é vítima do ponto de vista económico, social, político e cultural.

A ocorrência de fenómenos sobrenaturais, contudo explicáveis pela onipresença dos espíritos, obedece a uma lógica em que os espíritos podem punir, advertir, aconselhar e orientar os vivos. Eles estão em toda a parte, manifestando-se a todo o momento e em todas as coisas, lembrando aos homens que o Cosmos é constituído por um conjunto de mensagens divinas que é necessário escutar e saber interpretar:

“Uma árvore não é uma árvore só, não é um ser vivo, é uma casa de espíritos, é um lugar de lendas, absolutamente essencial. Quando tu estás a preservar aquela árvore, tu estás a preservar um mundo cultural que está ali.”<sup>11</sup>

Por isso, o real e o sobrenatural coabitam de forma natural, apresentando-se a morte como uma vida de sombra que segue na continuidade da existência precedente.

---

<sup>10</sup> NAUMANN, Michel. *Les Nouvelles Voies de la Littérature Africaine et de la Libération (une Littérature «Voyoue»)*. Paris: Harmattan, 2001, pp.43-44.

<sup>11</sup> LABAN, Michel. *Moçambique. Encontro com Escritores*. Vol. III. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1998, p.1033.

Estamos, desta forma, não perante uma morte definitiva, mas perante a “morte-estação, inverno subvertido por guerrilheiras florações” (“Mulher de mim”, *CHR*, p.123). Os laços entre os defuntos e os vivos têm lugar naturalmente e aqueles intervêm sem cessar no desenrolar dos acontecimentos, protegendo os vivos, ou punindo-os quando estes se esquecem de venerá-los.

Além disso, há em Mia Couto um conjunto de motivos ligados a uma atmosfera trágica, apocalíptica, em que impera a ideia de decadência e destruição, representada essencialmente pela morte e pela loucura, como acontece, por exemplo, com a personagem Rosa Caramela, retrato triste de uma mulher que “morreu” para a vida no dia do seu casamento e que se alienou da vida pela loucura e pelo isolamento social a que foi votada<sup>12</sup>.

Em “Afimal, Carlota Gentina não chegou de voar?”, o narrador constata com amargura a condição do Homem, ser imperfeito, incompleto, que só tem como certeza a morte. Esta visão desencantada da vida leva-o a desejar ser árvore, o que revela a sua ânsia de plenitude, de completude e de renascimento cíclico:

“Descompletos somos, enterrados terminamos. Vale a pena ser planta, senhor doutor. Mesmo vou aprender a ser árvore.” (VA, p.93)

Surge, assim, a dimensão escatológica, o discurso da irreversibilidade do destino e da morte, individual e colectiva (“mas a morte é uma guerra de enganos. As vitórias são só derrotas adiadas.” (“Afimal, Carlota Gentina não chegou de voar?”, VA, p.89)). É omnipresente uma atmosfera fatídica que se traduz num sentimento de *finis vitae* decorrente quer das contingências naturais quer de factores sócio-políticos (guerra, fome, miséria, corrupção, insensibilidade, vacuidade e inversão absoluta de valores), como acontece em “O apocalipse privado do tio Geguê”, conto marcado por um tom sombrio e pessimista, consequência de um mundo onde os valores da honra, da solidariedade e da humanidade desapareceram por completo.

A realidade é replasmada com tonalidades incontornavelmente trágicas, reflexo de um fatalismo ancestral enraizado na tradição popular e na tradição bíblica que profetiza o cataclismo universal. As personagens são fragmentos de uma existência suportada pela

---

<sup>12</sup> Vide “A Rosa Caramela”. *CHR*, pp.11-24.



fatalidade, pelo imobilismo e até pelo absurdo, reveladores de uma total degenerescência física, moral e social.

As personagens que povoam as narrativas coutistas são invariavelmente solitárias e essa solidão revela-se sobretudo no desajustamento entre o mundo interiormente vivido por elas e o mundo que as envolve, como acontece em particular com os velhos e com as mulheres viúvas, votadas pela sociedade a uma espécie de morte em vida, já que, sem marido, elas são socialmente inúteis.

Em quase todos os textos de Mia Couto regista-se um fatalismo místico, ritualista, intimamente relacionado com os arquétipos mentais das comunidades tradicionais. As superstições e as profecias, que povoam o universo das personagens, concorrem para criar um imaginário determinado e também para aprofundar os sintomas da inexorabilidade do seu destino.

“As personagens têm, pois, na generalidade dos contos, um fim trágico. Há como que uma volúpia da morte estruturando os seus percursos existenciais, sejam eles interiores sejam eles exteriores.”<sup>13</sup>

O flagelo da guerra, as calamidades naturais que assolam constantemente o país, a fome, a morte, o luto, o sofrimento e a alienação determinam a maioria das narrativas. Porém, não estão ausentes o sonho e a poesia, a alegria da celebração ritual e a busca de uma razão que devolva aos homens a vida e a esperança roubadas pelos demónios. Mia Couto apresenta os verdadeiros heróis da saga moçambicana, num desfile de atitudes, vozes e rituais que celebram a vida e a morte como constituintes imediatos da realidade cultural de Moçambique, emprestando às suas narrativas um tom simultaneamente trágico e esperançoso, reflexo do “fluir de um tempo colectivo, em incessante devir, marcado por uma consciência de finitude, mas também de ressurreição.”<sup>14</sup>

E é esta celebração da vida que está patente na crónica “O filho da morte”, visão simultaneamente grotesca e esperançosa da morte, exposta na sua degradação, mas também no seu potencial de renascimento e de renovação da vida.

---

<sup>13</sup> NOA, Francisco. *A Escrita Infinita*. Maputo: Livraria Universitária – Universidade Eduardo Mondlane, 1998, p.18.

<sup>14</sup> NOA, Francisco. *A Escrita Infinita*. Maputo: Livraria Universitária – Universidade Eduardo Mondlane, 1998, p.13.

O leitor é posto perante o cenário de um campo de refugiados onde a morte é banal e os vivos, de tão enfraquecidos e preocupados com a sobrevivência, já não têm forças para sepultar os mortos. O texto começa com a descrição crua da imagem de uma mulher morta, exposta às moscas e em decomposição, perante a indiferença dos vivos que esperam que seja o próprio cadáver a resguardar-se. Os cadáveres são, assim, abandonados à sua sorte, num contexto em que o respeito pelos mortos se encontra completamente subvertido pela necessidade de sobrevivência (“Os defuntos se extinguíssem às suas custas. Os outros, únicos residentes, estavam demasiado ocupados em sobrevivências.” (C, p.65)).

A indiferença em relação à morte, mas também o temor e a repulsa em relação ao cadáver, misturam-se com a tenacidade com que os indivíduos, apesar da sua condição, ainda se agarram à vida (“Talvez, por isso, eles se tiravam da visão da defunta. Os refugiados se doseavam, nas aplicações da tristeza. Estarem vivos era seu resguardado segredo.” (C, p.65)). Vivendo no território da morte, os homens já não se preocupam em respeitar a tradição, sepultando a mulher e abrindo-lhe o ventre para ver o sexo do feto<sup>15</sup>. O presente é, assim, marcado pelo desrespeito pela morte e pelos mortos, que jazem em total solidão.

Mas eis que algo de extraordinário acontece: do corpo da mulher morta nasce uma criança (“A vida, em seu corpo, fazia horas extraordinárias. (C, p.66)). Filho da morte (“Mas aquele menino nascera da foz para a fonte, em avessa e agoirenta execução.” (C, p.66)), todos se recusam a tocar-lhe, à exceção de Tanzarina, mulher grotesca, “definhosa, maleijadíssima”, que dele toma conta e lhe oferece a mama. Quando a criança começa a mamar, Tanzarina sofre, então, uma metamorfose: muda, começa a cantar e o seu corpo escanzelado e grotesco ganha formas. Ela transforma-se, assim, em verdadeira mãe.

Por isso, conclui o narrador, a humanidade é feita de nascimentos que são renascimentos também, pois cada criança que nasce faz nascer uma mãe numa mulher. Cada novo ser triplica o número dos vivos porque cada nascimento é um renascimento, da mulher que nasce para a maternidade ao ter um filho, isto é, ao produzir uma nova vida:

---

<sup>15</sup> Vide p.339.

“Refaçam-se agora as contas da humanidade habitável. Pois cada menino nascido faz nascer uma mãe de uma respectiva mulher. Assim, cada novo ser triplica o número dos viventes. Um filho, afinal, é quem dá à luz a mãe.” (C, p.68)

A morte é uma constante na obra de Mia Couto, fruto do contexto social e político que serve de pano de fundo às suas narrativas. A colectânea *Vozes Anotecidas*, por exemplo, é marcada por essa omnipresença, uma vez que todos os contos acabam com uma morte e muitas das suas personagens vivem já um aniquilamento social que as transforma em vivas mortas, o que aliás se reflecte imediatamente no título da colectânea, que remete para o obscurecimento, para a anulação da voz daqueles que, condenados à sombra e às margens, vivem uma espécie de morte em vida<sup>16</sup>.

Por isso, muitas das personagens vêem a morte sem dramatismos, aceitam-na com naturalidade e por vezes chegam mesmo a desejá-la, oportunidade que é de um novo recomeço, de um renascimento no Além onde, finalmente, os homens adquiram a dignidade e o valor que a vida lhes recusa<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> Esta imagem trágica da realidade moçambicana constituiu um dos factores que estiveram na origem das críticas dirigidas à primeira obra narrativa de Mia Couto, acusando-a de derrotismo e de pessimismo, opinião que o autor recusa, pois a morte, nos seus textos, é sempre abertura de caminhos para a renovação:

“Mas, normalmente, o destino dos teus personagens é a loucura, a desgraça, a fatalidade. São figuras movendo-se num cenário “farrapado” (para usar um termo que poderia ser teu). Não será que isto confirma aquela crítica que te fizeram de um certo derrotismo?”

Essa crítica foi lançada em Moçambique numa altura em que dominava o triunfalismo, a mudança radical do mundo parecia obra fácil e realizável a curto prazo. Eu não creio que hoje essa crítica se pudesse sustentar. Afinal, eu não sou mais que um pessimista cheio de esperança. Nos meus textos deve transparecer essa atitude, creio.” (SAÚTE, Nelson. *Os Habitantes da Memória. Entrevistas com Escritores Moçambicanos*. Praia – Mindelo: Embaixada de Portugal – Centro Cultural Português, 1998, pp.233-234.)

<sup>17</sup> Em “Afinal, Carlota Gentina não chegou de voar?”, o narrador deseja a morte, única forma de fugir à sua condição e ao remorso que sente por ter assassinado a sua mulher:

“Agora, doutor, quero ser moribundo. Morrer é muito de mais, viver é pouco. Fico nas metades. Moribundo. Está-me a rir de mim?”

Explico: os moribundos tudo são permitidos. Ninguém goza-lhes. O respeito dos mortos eles antecipam, pré-falecidos. O moribundo insulta-nos? Perdoamos, com certeza. Cagam nos lençóis, cospem no prato? Limpamos, sem mais nada. Arranja lá uma maneira, senhor doutor. Desarasca lá uma maneira de eu ficar moribundo, submorto.” (VA, p.86)

Morrer, afinal, é mais do que viver: os indivíduos ganham na morte uma dignidade que não têm em vida, uma vez que esta parece resumir-se à mera sobrevivência. Além disso, o narrador revela o desejo de ficar no limiar entre dois mundos, de estar no mundo dos vivos, mas usufruir dos “privilégios” dos mortos, que são recusados aos vivos – liberdade, respeito, compreensão e aceitação.

Também em *O Último Voo do Flamingo*, o feiticeiro Andorinho defende que viver não é difícil mas é um peso que os viventes têm que suportar, sobretudo quando a vida não é mais do que sobrevivência e só sobrevive quem vive com muita calma e vagar. Morte e vida aparecem confundidos nas suas palavras

É o que acontece em “A fogueira”, o primeiro conto de *Vozes Anoitecidas*. Nesta narrativa, um casal de velhos vive em completo isolamento. Um dia, o marido resolve abrir a sepultura para a mulher por considerar que ela está velha e, portanto, vai morrer em breve. Como não têm descendentes para realizar os rituais de morte, o velho toma nas suas mãos essa tarefa. No entanto, a natureza parece não estar muito satisfeita com esta antecipação da morte: a chuva inunda a cova e o velho, insistindo em continuar o seu trabalho, adoece e morre.

É sintomático que a primeira narrativa de Mia Couto tenha como protagonistas dois anciãos, facto revelador da importância dos velhos na sua obra, consequência da sua relevância e estatuto nas sociedades africanas tradicionais, mas também, neste caso, vítimas da nova realidade social e da desestruturação da família que a guerra civil provocou. Os velhos, outrora tão importantes, são agora personagens marginalizadas e esquecidas.

E essa perda de estatuto é evidente na grande preocupação do velho com os rituais de morte. Essa preocupação espelha, por um lado, a sua importância, e, por outro, as grandes alterações sofridas pela sociedade, nomeadamente ao nível da organização familiar. Os descendentes tinham a tarefa de sepultar e venerar os seus mortos, mas como estão ausentes, todo o ritual é condicionado. O isolamento e a solidão dos velhos implica o afastamento da tradição.

“- *Se tu morres como é que eu, sozinho, doente e sem forças, como é que eu vou-lhe enterrar?*”

Passou os dedos magros pela palha do assento e continuou:

- *Somos pobres, só temos nada. Nem ninguém não temos. É melhor começar já a abrir a tua cova, mulher.*” (“A fogueira”, VA, p.24)

A sua maior pobreza é, por isso, a solidão, a falta de descendentes que realizem os rituais de morte<sup>18 19</sup>. Aquela que seria, à partida, uma boa morte, porque ocorrida na

---

(“Viver é fácil: até os mortos conseguem.” (UVF, p.157)), como se a vida desse acesso à morte e a morte desse acesso à verdadeira vida:

“Uns não vivem por temer morrer; eu não morro por temer viver.” (UVF, p.157)

<sup>18</sup> Também em “De como Jossias foi salvo das águas”, encontramos esta ideia da importância de ter alguém que sepulte, chore e recorde os mortos (“Ser lenha, compreendeu, é morrer assim só, sem ninguém para

velhice e na própria casa, transforma-se, pela ausência de descendentes, numa má morte porque, sem os rituais apropriados, o espírito do morto está condenado a errar para sempre<sup>20</sup>.

Quando a cova estava quase pronta, começaram as chuvas que a encheram. O velho, então, em desespero, amaldiçoou os céus e as nuvens. A mulher advertiu-o para a temeridade daquela acção que, na sua opinião, chamaria uma punição sobre o marido. A chuva continuou e fez ruir a cova. O velho, debaixo de chuva, continuou a sua obra, cada vez com mais dificuldade. Acabou por adoecer e, no delírio da febre, vê uma fogueira, metáfora do sopro da vida que, tal como aquela miragem, nunca existiu: a vida destes velhos foi uma existência sem chama, só existindo em sonhos.

Mas a fogueira assume, também, um outro sentido<sup>21</sup>: o fogo que arrasta o velho para a morte simboliza a fogueira comunitária, à volta da qual, nas sociedades tradicionais,

---

chorar.” (VA, p.127)). O isolamento, a perda de identidade e de valor social surgem, assim, como a pior das mortes.

<sup>19</sup> O conto “A multiplicação dos filhos” é precisamente uma metáfora sobre as relações entre as gerações e sobre a necessidade de recordar, honrar e respeitar os pais e os antepassados. Por outro lado, a personagem do velho Mulando que, pressentindo a iminência da sua morte, decide um dia lançar-se ao caminho e visitar os seus muitos filhos, coloca em evidência a percepção de que a eternidade do Homem está na sua descendência (“Como se, em final de existência, ele avaliasse a única eternidade que nos é certa: continuarmos-nos em nossos filhos.” (BNE, p.89)). A vida renova-se, desta forma, a cada nova geração, perpetuando-se e refazendo-se sempre.

O funeral de Mulando constitui-se, assim, um grande acontecimento, momento de reunião da sua enorme família. Os ritos funerários têm também uma função social, de afirmação da união e da identidade da família, que se valoriza pelo número de descendentes que o morto deixa.

“Dizem assim: no funeral de Mulando nunca se viu tristeza mais repleta. Nesse momento, o homem cumpria, de uma só vez, a promessa de visitar toda a sua descendência.

Estavam lá os filhos todos, visitando-o na sua última mudança de residência.” (BNE, p.92)

<sup>20</sup> No conto “A viúva nacional”, percebemos, nas palavras e acções de Helena Cemitela, a outra face dos rituais de morte e de celebração dos mortos:

“- *Me deixe vir aqui. É que eu não tenho morto para chorar. Todos têm seus mortos, só eu que não tenho. Me favoreça, doutor.*” (CNT, p.194)

Ter um morto para chorar gera um sentido de pertença, de família, a sensação de uma ligação com o divino e com o mundo dos antepassados protectores e vigilantes.

<sup>21</sup> A água e o fogo, os dois elementos simbólicos da criação e da destruição, inscrevem na narrativa de Mia Couto a dialéctica da vida e da morte, da morte e da ressurreição. A chuva, símbolo das influências celestes recebidas pela terra, não é encarada como um fenómeno climático, mas como uma mensagem espiritual dos antepassados (vide p. 221, nota<sup>121</sup> e p.222) que recompensam os homens com a fertilidade e produtividade dos campos agrícolas.

O simbolismo do fogo em diversas culturas é apresentado por Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, que realçam a sua associação à paixão, ao espírito, ao conhecimento intuitivo e ainda a uma dimensão purificadora e regeneradora. Não surpreende, por isso, que o fogo surja integrado em muitos ritos de passagem, motor da regeneração periódica.

“Para os Bambaras, o fogo ctoniano representa a sabedoria humana, e o fogo uraniano representa a sabedoria divina. (...)”

todos se sentavam, à noite, para ouvirem os contadores de histórias. Ela é, assim, o espaço da tradição retomado, recuperação, no delírio, de uma ordem e uma harmonia perdidas.

No seio da solidão, a morte “acontece”, vai-se instalando insidiosamente, não é uma ruptura. Por isso, não provoca choque nem dramatismo. Afinal, a solidão é já uma forma de morte: onde não há vida, a morte é naturalmente aceite.

“A vida dele estava toda ali, repartida nas costelas que subiam e desciam. Neste deserto solitário, a morte é um simples deslizar, um recolher de asas. Não é um rasgão violento como nos lugares onde a vida brilha.” (VA, p.27)

Por isso, o sonho da velha assume um papel importante como fuga para um mundo alternativo, pleno de harmonia e felicidade, em que as coisas são como deveriam ser: os velhos rodeados dos seus descendentes, centro das suas atenções, num contexto de abundância e fertilidade:

“Sonhou dali para muito longe: vieram os filhos, os mortos e os vivos, a machamba encheu-se de produtos, os olhos a escorregarem no verde. O velho estava no centro, gravatado, contando as histórias, mentira quase todas. Estavam ali os todos, os filhos e os netos. Estava ali a vida a continuar-se, grávida de promessas. Naquela roda feliz, todos acreditavam na verdade dos velhos, todos tinham sempre razão, nenhuma mãe abria a sua carne para a morte.” (VA, p.28)

A velha resiste ao acordar pois quer continuar a viver neste sonho em que os velhos ganham estatuto e importância e em que a vida se prolonga na família. A cada nova geração, a vida renova-se e perpetua-se, “grávida de promessas”, de esperança no futuro. Esta é uma visão feliz e idílica, marcada pelo respeito e crença na verdade dos velhos (ainda que feita de fantasias), pela harmonia e pela ausência da morte e do sofrimento. Esta visão do sonho contrasta com o tom pessimista, profundamente triste e desencantado

---

Algumas cremações rituais têm a sua origem na aceção do fogo como veículo, ou mensageiro, entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos. (...)

(...)

Da mesma forma que o Sol com os seus raios, assim o fogo simboliza, pelas suas chamas, a acção fecundante, purificadora e iluminadora. (...)” (CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Teorema, 1994, pp.331-333.)

que caracteriza o conto e que se reflecte na inanição, no isolamento, na solidão e na alienação que marcam os velhos.

Quando acorda, a velha constata que o marido morrerá durante a noite. Afinal, ironia do destino, a sepultura que o velho abrisse iria ter utilidade, mas não a que ele previra. Não vale a pena tentar antecipar a morte e alimentar a ilusão de poder defrontar o destino, porque a natureza se encarregará de desfazer essa ilusão.

No entanto, o velho acaba por abrir na terra o espaço necessário para renascer, uma vez que a vida já não lhe permite viver em harmonia. A terra, espaço de contacto entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, local de nascimento e de morte, devolve-lhe o equilíbrio que, não sendo possível com a vida, o é com a morte<sup>22</sup>. A morte ajusta-se à vida, o fogo ao frio, e a dimensão psicológica do abandono, solidão, bem como a evidência dos laços familiares que se haviam quebrado, refazem-se nessa entrega “natural” do corpo à terra e da alma ao fogo.

Mas a morte do velho, sendo individual, é também símbolo da morte de um tempo e de uma cultura<sup>23</sup>, antigos, de que os velhos são a reminiscência e os únicos representantes, personagens arquétipos que, como o avô de “Nas águas do tempo”, conduzem e ensinam os mais novos que já não conhecem, ou conhecem mal, as suas culturas.

“At the same time, “A fogueira” metaphorically reconstructs the cultural death of Mozambique, hence the complex dynamics it offers on the level of

---

<sup>22</sup> Vide p.307 e segs. e p.415.

<sup>23</sup> Esta ideia é retomada em “Velho com jardim nas traseiras do tempo”, conto em que o velho Vlademiro vive a tragédia não da morte pessoal, mas da morte de um mundo que a cidade engole vorazmente, simbolizado pelo pequeno Jardim Dona Benta.

Vlademiro tem, como todos os velhos, uma relação íntima com o sagrado e com Deus, com quem conversa de forma muito terrena, criticando-O pelas suas omissões. Essa intimidade vem de um conhecimento cada vez maior da vida, que afasta o medo, as crenças atávicas e paralisantes, e traz a lucidez. Os velhos vão-se aproximando de Deus, vão-se tornando cada vez mais seus iguais.

“- *Deus está bom de mais, já não castiga ninguém.*

Vlademiro vai ganhando familiaridades com o todo-potente. Me admira esse tu-cá-tu-lá com o divino. Vlademiro já foi um beato, todo e totalmente. Mas o velho tem explicação: à medida que envelhecemos vamos entrando nas intimidades com o sagrado. É que vamos abatendo no medo. Quanto mais sabemos menos cremos? Ele não sabe, nem crê. Às vezes até se pergunta:

- *Deus ficou ateu?”* (CNT, p.74)

O velho foi-se tornando céptico, menos crente na justiça divina e até na própria divindade de Deus. Por isso, pede-lhe por contas. Ele já não cumpre uma das funções dos deuses: o da regulação social, isto é, punir e premiar de acordo com o merecimento e o comportamento de cada um.

interpretation. The weak, old, and abandoned couple may be read as the abandonment of a people where implicitly, the only regenerative possibility is cultural resistance through literature. As the narrator suggests at the climax of the old man's drama, solitude contributes to his wish of death for both himself and the wife."<sup>24</sup>

Em “Nas águas do tempo”, encontramos a relação de cumplicidade e de aprendizagem entre uma criança (o narrador) e o seu avô, que o ensina a ver “esses outros que nos visitam” (EA, p.16) nos sonhos, vindos do outro lado da vida, da outra margem do lago-tempo<sup>25</sup>, “do outro lado do mundo” (EA, p.17). Os velhos são, assim, os intermediários do mundo dos espíritos de que se encontram mais próximos, e por isso entendem. Os outros homens, em contrapartida, estão cegos para os espíritos, não os vêem nas suas visitas aos vivos, e isso entristece-os.

*“(...) nós temos olhos que se abrem para dentro, esses que usamos para ver os sonhos. O que acontece, meu filho, é que quase todos estão cegos, deixaram de ver esses outros que nos visitam. Os outros? Sim, esses que nos acenam da outra margem. E assim lhes causamos uma total tristeza. Eu levo-lhe lá nos pântanos para que você aprenda a ver. Não posso ser o último a ser visitado pelos panos.”*  
(EA, p.16)

A outra margem é um lugar interdito aos vivos, porque é o espaço dos espíritos, da morte, que os vivos não devem perturbar e onde não devem entrar. Ao quebrar essa interdição, o avô entra definitivamente nesse mundo, numa imagem poética da morte que assim surge como separação, mas também como continuidade, pois o avô encontra-se, agora, na outra margem acenando ao neto que, pela primeira vez, vislumbra os panos

---

<sup>24</sup> AFOLABI, Niyi. “Mia Couto: A Dynamic Voice of Mozambican Regeneration”. In *The Golden Cage. Regeneration in Lusophone African Literature and Culture*. Trenton, NJ: African World Press, 2001, pp.126-127.

<sup>25</sup> Os rios ou lagos são frequentes na obra de Mia Couto. As suas margens determinam a sorte dos seres humanos: numa, cada um é condenado ao sofrimento e mesmo à morte; na outra, situada em face, onde para chegar é preciso esforço e perseverança, ganha-se a liberdade, a dignidade, a vida e o contacto com o transcendente.

“[o lago] simboliza o olho da Terra por onde os habitantes do mundo subterrâneo podem ver os homens, os animais, as plantas, etc.” (CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Teorema, 1994, p.397.)



brancos<sup>26</sup>. Esta é uma morte desejada, momento definitivo de comunhão com o Além de onde o avô continua a velar pelo neto e a ensinar-lhe os segredos do invisível. Afinal, a sua sobrevivência e continuidade estão asseguradas na sua descendência através da perpetuação de uma forma própria de ver e interpretar o mundo. A existência dos mais velhos é, assim, perpetuada neste saber que se passa de geração em geração, retomando ciclicamente os ensinamentos do antepassado primordial, do pai fundador, ser que se confunde com as origens do tempo e da vida.

O lago que separa as duas margens constitui a metáfora do tempo que flui (segundo o avô, “a água e o tempo são irmãos gémeos, nascidos do mesmo ventre” (EA, p.17), isto é, nascidos no início dos tempos, essência do ser humano), no sentido do nascimento para a morte (e por isso se deve seguir sempre a corrente, sob pena de “contrariar os espíritos que fluem” (EA, p.14) e, assim, chamar desgraças), e que, na morte, se suspende, tornando-se eterno. A morte é, em suma, a inexistência de tempo:

“- Neste lugar, não há pedacitos. Todo o tempo, a partir daqui, são eternidades.” (EA, p.15)

Com os velhos se institui um passado e uma herança que é necessário preservar, para que, como diz Marta Gimo em *A Varanda do Frangipani*, “o país não fique sem chão” e as gentes sem alma.

Aliás, a ligação íntima entre os velhos e a morte é retomada, anos mais tarde, na colectânea *Na Berma de Nenhuma Estrada*, no conto “A morte, o tempo e o velho”, história fantástica de um velho que, ansioso por encontrar a morte, parte à sua procura. Um dia, encontra o Tempo e o seu animal de estimação, a Morte, que aquele passeia pelo mundo. A Morte andava desgostosa porque os vivos agora morriam tanto que nem precisavam da sua intervenção. O velho pede à Morte que o leve, mas ela mostra-se indiferente, pois só queria beber palavras de esperança.

Então, o velho entrega-lhe um sonho com as suas palavras, que o animal suga vorazmente. A Morte recompôs-se e o velho voltou a pedir-lhe que o levasse. Ela prometeu que o faria no dia seguinte. Mas de manhã quem tinha morrido fora o Tempo e desde então o velho passara a ter como tarefa levar a Morte a passear pelo mundo.

---

<sup>26</sup> Vide p.219.

Encontramos, neste conto, mais um retrato de um velho que vive sem drama, amargura ou angústia a passagem do tempo e a inevitabilidade da morte (“O homem se via envelhecer, sem protesto contra o tempo.” (BNE, p.63)). De facto, ele deseja de tal forma a morte (“Ansiava, sim, que a morte chegasse.” (p.63)), que decide ir ao seu encontro, tomando a direcção do oeste<sup>27</sup>, onde “se encontra a moradia da morte” (p.63)). E porque desejava ele tanto a morte? Porque depois de tantos anos perdera a memória dos acontecimentos da sua vida. Além disso, da vida ele nunca tinha recebido mais nada para além de “saudades, fome, amores” (p.63).

A morte surge, assim, mais uma vez, como segunda oportunidade de vida, onde o ser humano recupera a identidade, a dignidade e a felicidade que lhe foram recusadas durante a sua existência.

Na sua viagem em direcção ao poente-morte, o velho encontra o Tempo, personificado e revestido de uma dignidade que lhe é dada pelo uso da maiúscula, e o seu animal de estimação, “bicho estranho, entre cão e hiena”<sup>28</sup>, animal híbrido e de aspecto repulsivo. O retrato do Tempo tem um carácter indeterminado, sem contornos definidos, sem pormenores. Já a Morte é animalizada e o seu retrato é grotesco, decadente, suscitando simultaneamente repulsa e pena. Esta é uma Morte que parece, ela própria, à beira da morte, desprovida de dignidade, da dimensão sagrada que lhe dera o seu carácter excepcional e misterioso e a sua função “selectiva”.

Estabelece-se, assim, uma relação íntima entre o Tempo-amo e a Morte-servo, em que esta depende daquele:

“- *Esta é a Morte* – disse o homem apontando o cão. E acrescentou: - *Sou eu que a passeio pelo mundo.*

- *E você quem é?*

- *Eu sou o Tempo.*

E explicou que caminhavam assim, atrelados um no outro, desde sempre.”

(BNE, p.64)

A Morte, no contexto social e histórico de Moçambique, está desmoralizada e desmotivada. Com a generalização da violência, a morte surgia por todo o lado, à revelia

---

<sup>27</sup> Vide p.288, nota<sup>184</sup>.

<sup>28</sup> Vide p.286, nota<sup>181</sup>.

da própria Morte. Assim, a Morte, que passou a ser obra dos homens, já não domina ou intervém na vida dos humanos. A sua disformidade, o grotesco do seu aspecto revela que a morte adquiriu uma face repulsiva e não natural:

“Ultimamente, porém, a Morte andava esmorecida, quase desqualificada. Razão de que, entre os vivos, se desfalecia agora a molhos vistos, por dá cá nenhuma palha. Morria-se mesmo sem intervenção dela, da Morte.” (*BNE*, p.64)

Derrotada, moribunda, a morte deseja o poder revigorante das palavras. E é então que o velho decide ir ao sonho buscar essa magia. O sonho assume, assim, uma enorme relevância até mesmo para a Morte. Ele é revigorante pelo seu poder encantatório. Reacende a esperança, as crenças; é feito de palavras primordiais, fecundas e vivas, “tenras como capim depois da chuva” (*BNE*, p.64).

Mais tarde, porém, a Morte mata o Tempo e substitui-o pelo velho, que se torna o seu novo mestre. E isso acontece porque o velho, julgando que iria morrer, recuperara a memória, isto é, tinha conseguido viajar pelo passado, projectando-se nele a partir do presente e, desta forma, dominá-lo.

“Sentindo-se derradeirar, passou em revista a vida. Nos últimos anos, ele tinha perdido a inteira memória. Mas agora, naquela noite, lhe revieram os momentos de felicidade, toda a sua existência se lhe desfilou. E sentiu saudade, melancolia por não poder visitar amigos, terras e mulheres.” (*BNE*, p.65)

A Morte, revigorada pelas palavras do sonho, matou o seu próprio mestre, o Tempo, tornando-se o momento em que o tempo se suspende e deixa de fazer sentir o seu efeito. Adota, então, um novo dono, o velho, já livre da acção do tempo e vivendo, pela sua própria condição, uma grande afinidade e proximidade com a morte. O velho passa, assim, a dominar a morte, uma vez que ele é, agora, o próprio tempo.

Em “O último aviso do corvo falador”, a importância dos rituais de morte é retomada. Zuzé Paraza, pintor reformado, “vomita” um corvo que tem a capacidade de falar e de estabelecer contacto com os mortos<sup>29</sup>. Monta, então, um negócio de adivinho e de “telefonista das almas” (*VA*, p.41), que tem grande sucesso. Um dia, recebe D. Candida,

---

<sup>29</sup> Vide p.196, nota<sup>84</sup>.

uma mulata casada em segundas núpcias com um indiano que nos momentos íntimos se transforma em porco. Consultado o corvo, Zuzé diz a D. Candida que o problema reside no ciúme do primeiro marido, que para se acalmar exige as suas velhas roupas. Como já não as tem, D. Candida entrega a Zuzé as roupas de Sulemane. O adivinho decide usá-las em público, denunciando as suas verdadeiras intenções. Sulemane dá-lhe uma sova e inadvertidamente mata o corvo. Subitamente, começa a agir como um porco e Zuzé, aproveitando a ocasião, evidencia os seus dotes de adivinho e feiticeiro. O povo acredita, então, nos seus poderes. No entanto, quando o procuram para lhe solicitarem os seus serviços, ele havia desaparecido, deixando para trás o corvo morto que o vento vai depenando. A população vê neste espectáculo um aviso de desgraça e abandona a aldeia.

Revela-se, neste conto, a crença profunda na relação íntima e permanente entre os vivos e os mortos, que com eles comunicam, nomeadamente através de animais, como o corvo<sup>30</sup>.

*“- Dar parto um pássaro? Só se o velho namorava as corvas lá nas árvores.*

*- Vão ver que é a alma da mulher falecida que transferiu no viúvo.*

No dia seguinte, Zuzé confirmou esta última versão. O corvo vinha lá da fronteira da vida, ninhara nos seus interiores e escolhera o momento público da sua aparição.” (VA, p.34)

---

<sup>30</sup> Em “No rio além da curva” o narrador faz-se eco da crença popular de que os mortos encarnam em certos animais, voltando, assim, ao mundo dos vivos para comunicar com eles, para lhes dar notícias do futuro. Daí que seja tabu matá-los, pois isso poderá trazer grandes tragédias:

“[...] Circula entre a população o rumor de que o hipopótamo é, afinal, um velho cidadão que perdeu a vida na zona de onde veio o animal e que o referido velho vinha anunciar profecias: que a cidade ficará privada de chuvas e que graves doenças matarão muita gente.” (EA, p.97)

*“- Mataste o mpfuvo? Não sabes quem era esse animal?*

*- Vais ver o castigo que vamos ser dados por culpa sua...*

*- Nem espere por amanhã. Você se vai arrepender desse seu dedo ter gatilhado.*

(...) Que poderia fazer? Acusavam-no de ter morto não um bicho mas um homem transfigurado. Como podia adivinhar sobre a verdade do hipopótamo, suas mensageiras funções?” (EA, p.100)

Vide, também, p.279, nota<sup>175</sup>.

As pessoas aceitam naturalmente a possibilidade de comunicar com os mortos, ainda que através de intermediários, procurando obter junto deles as respostas para os seus problemas.

“Os outros que aproveitassem obter informações dos defuntos, situação e paradeiro dos antepassados. O corvo, através da sua tradução, responderia às perguntas. Os pedidos logo acorreram, numerosos.” (VA, p.34)

D. Candida não tinha respeitado o período de luto e voltou a casar demasiado cedo (“Verdade é que, nesse intervalo, nunca foi muito viúva.” (VA, p.35)). Naturalmente, interpreta as estranhas metamorfoses que o seu marido Sulemane sofre como consequência de uma maldição de Evaristo, o seu falecido marido, que a pune por não ter respeitado as prescrições e tabus da tradição. Os acontecimentos maravilhosos são, assim, aceites e explicados como consequência das acções dos espíritos, todo poderosos.

Zuzé Paraza pergunta a D. Candida se ela havia cumprido todas “as cerimónias da tradição para afastar a morte do primeiro marido” (VA, p.36), uma vez que sendo ela mulata podia não respeitar as tradições.

*“- Cerimónias completas?*

*- Claro, Sr. Paraza.*

*- Mas como? A senhora assim mulata da sua pele, quase branca da sua alma?*

*- Ele era preto, o senhor sabe. Pedido foi da família dele, eu segui.*

Paraza, intrigado, parece ainda duvidar.

*- Matou o cabrito?*

*- Matei.*

*- O bicho gritou enquanto a senhora cantava?*

*- Gritou, sim.*

*- E que mais, Dona Candida?*

*- Fui ao rio lavar-me da morte dele. Levaram-me as viúvas, banharam comigo. Tiraram um vidro e cortaram-me aqui, nas virilhas. Disseram que era ali que o meu marido dormia. Coitadas, se soubessem onde o Evaristo dormia...*

*- E o sangue saiu bem?*

- *Hemorragia completa. As viúvas viram. Pelo sangue disseram que me entendia bem com ele. Não desmenti, preferi assim.*” (VA, pp.36-37)

Evidencia-se, aqui, a crença numa relação íntima entre os vivos e os mortos, um contacto permanente em que os vivos são castigados pelos mortos se não respeitarem os rituais de morte ou não lhes fizerem as vontades. A ira dos mortos surge como justificação para os problemas (terrenos ou não) das pessoas.

Os mortos são tratados como humanos vivos, partilhando com eles os sentimentos e as disposições de espírito (inveja, ira, frio), o que está bem patente na conversa que D. Candida tenta estabelecer com Evaristo. Por outro lado, os mortos fazem pedidos aos vivos, mas os seus pedidos são muito humanos, muito prosaicos: Zuzé Paraza diz que, através do corvo, Evaristo está a pedir roupa, pois “nem imagina os frios que dão lá nos mortos.” (VA, p.39)<sup>31</sup>. D. Candida, no entanto, afirma já não possuir as roupas do falecido pois fizera com elas o que determina a tradição:

“- *Roupa dele? Já não tenho. Eu não disse que pratiquei essas vossas cerimónias? Rasguei, esburaquei a roupa, quando ele morreu. Foi assim que me mandaram. Disseram que devia fazer buracos para a roupa soltar o último suspiro. (...)*” (VA, p.39)<sup>32</sup>

Atravessa todo o texto uma ironia fina que suscita dúvidas sobre as verdadeiras intenções de Zuzé. Aparentemente, quem precisava das roupas não era Evaristo, mas sim o próprio Zuzé Paraza que se aproveita das credences do povo em seu benefício. No entanto, a ambiguidade mantém-se até ao final do conto, pois se o leitor desconfia das verdadeiras capacidades mediúnicas de Zuzé e do seu corvo, a transformação de Sulemane em porco recupera o ambiente maravilhoso. E, no final, a população abandona a aldeia, crente de que a morte do corvo a poluíra para sempre.

---

<sup>31</sup> Também em “A Rosa Caramela” a morte é vista como um prolongamento da vida e os mortos assemelham-se aos vivos nas suas necessidades. Por isso, os rituais de morte incluem muitas vezes a colocação na sepultura de objectos do defunto, que ele usará na morte como usou na vida (vide pp.324-325):

“- *Leva essas roupas, Jawane, te vão fazer falta. Porque tu vais ser pedra, como os outros.*” (CHR, p.22)

<sup>32</sup> Vide p.325.

Procurámos mostrar, até ao momento, a onnipresença da morte na obra de Mia Couto. No entanto, a morte raramente é vista como uma inutilidade<sup>33</sup>, mesmo quando ceifa a vida de crianças inocentes<sup>34</sup> e de adultos em idade produtiva. Como já vimos anteriormente, a morte constitui-se, em muitos contos, um momento de redenção, de fuga a uma realidade de sofrimento, o que lhe retira a sua carga de dramatismo, como se, no contexto moçambicano, só pela fantasia ou pela morte os homens possam readquirir a dignidade perdida.

É o que acontece em “O dia em que explodiu Mabata-bata”, conto que constitui uma alegoria da morte como libertação e entrega à felicidade. Neste texto, Azarias, o pequeno pastor órfão que sonha com a escola e uma vida de criança, encontra a morte na deflagração de uma mina. Mas a realidade dura e cruel da guerra civil é matizada pela interpretação mitológica da morte de Azarias, que vê na mina que rebenta o voo do *ndlati*, a ave do relâmpago. Esta é uma visão poética da morte, vista como um acto de entrega e de sacrifício, momento de redenção em que até a natureza participa, reflectindo a imagem de um mundo à beira do fim, em que tudo fica suspenso e se eclipsa.

“De súbito, deflagrou um clarão, parecia o meio-dia da noite. O pequeno pastor engoliu aquele todo vermelho, era o grito do fogo estourando. Nas migalhas da noite viu descer o *ndlati*, a ave do relâmpago. Quis gritar:

- *Vens pousar quem, ndlati?*

Mas nada não falou. Não era o rio que afundava suas palavras: era um fruto vazando de ouvidos, dores e cores. Em volta tudo fechava, mesmo o rio suicidava sua água, o mundo embrulhava o chão nos fumos brancos.

- *Vens pousar a avó, coitada, tão boa? Ou preferes no tio, afinal das contas, arrependido e prometente como o pai verdadeiro que morreu-me?*

---

<sup>33</sup> Sintomaticamente, a morte é caracterizada, em *O Último Voo do Flamingo*, como a “inexplicável utilidade” (UVF, p.51).

<sup>34</sup> O conto “A menina de futuro retorcido” parece ser uma excepção a esta tendência, pois nele se narra a história de Filomeninha, uma menina que o pai tenta à força transformar em contorcionista com o intuito de assegurar o sustento da família. No final do conto, Filomeninha morre nos braços do pai e, ao contrário do que normalmente acontece nas narrativas de Mia Couto, a sua morte surge-nos crua, irreversível e sem sentido, consequência de um contexto social e económico marcado pela relativização do valor da vida e pela indiferença ao sofrimento, em que só a luta pela sobrevivência conta (“A menina do futuro torcido”, VA, pp.143-151).

São vários os contos em que a morte atinge crianças, como “O embondeiro que sonhava pássaros” (CHR, pp.59-71), “O poente da bandeira” (EA, pp.69-73), “O não desaparecimento de Maria Sombrinha” (CNT, pp.11-16), “A menina, as aves e o sangue” (CNT, pp.37-42), “O coração do menino e o menino do coração” (CNT, pp.239-243) ou “O menino no sapatinho” (BNE, pp.13-16).

E antes que a ave do fogo se decidisse Azarias correu e abraçou-a na viagem da sua chama.” (VA, pp.53-54)

Ao clarão e ao “fogo estourando” que surgem da deflagração da mina, opõe-se a perspectiva do menino, que é a prevalecente no final: é o *ndlati* que o vem buscar e ele entrega-se nos seus braços, sacrificando-se pelos outros, abraçando a morte, que assim desvia da bondosa avó e do tio.

A focalização predominante pertence ao pequeno pastor. Deste modo, é a partir do seu olhar infantil e da sua cosmovisão, imbuída dos valores e crenças tradicionais, que a representação narrativa se constrói, e mesmo as intrusões do narrador heterodiegético não desautorizam o ponto de vista da personagem. O pastor interroga-se sobre as causas da morte do boi e, de acordo com o modelo de mundo que possui, conclui tratar-se da acção do *ndlati*, a ave do relâmpago. Também a sua própria morte terá essa interpretação, numa leitura mágica do real em que, no momento da morte, Azarias abraça o pássaro de fogo. A personagem reforça, assim, nos momentos finais do conto, uma dignidade que a miséria e a marginalidade da sua vida pareciam recusar. A esperança abre-se sob a forma de uma viagem de fogo; uma viagem que promete uma vida nova, nascida da generosidade e da vitória sobre o desespero.

A leitura racional dos factos não é omitida: através do diálogo do tio com os soldados, o leitor percebe que se tratava, em ambas as explosões, da deflagração de minas deixadas pelos guerrilheiros. Porém, esta explicação é de interesse secundário, uma vez que o privilégio focalizador de Azarias concentra a representação narrativa não no referente objectivo (as minas), mas na interpretação de acordo com os modelos da crença (o pássaro de fogo). Desta forma, a morte nascida da violência, e consequentemente trágica e inútil, transforma-se em morte fértil, princípio de um recomeço, de uma nova oportunidade.

Pela crença, estrutura-se uma realidade outra, onde as personagens encontram dignidade e um sentido possível para as suas existências, desumanas segundo a lógica comum. Ergue-se, assim, a ideia de resistência: resistência da cultura, das tradições, mas também da própria vida, ainda que tudo em redor a pareça recusar. Neste sentido, a morte física quase nunca é a negação da vida, mas sim a sua continuação, porventura sob uma forma mais fraterna e mais justa.



Igualmente sacrificial é a morte de Ernesto Timba, o pescador de “Os pássaros de Deus”<sup>35</sup>. Visto como louco pela comunidade, Ernesto Timba vive já uma morte em vida, uma morte social, pela marginalização, pela miséria, pelo isolamento. Mas é este homem, uma das “vozes anoitecidas”, que é eleito por Deus, que lhe manda os seus emissários, facto que os outros não compreendem:

“Sentia em redor o espírito da inveja, a congeminção da vingança. Que culpa tinha ele de ter sido escolhido? Diziam que enlouquecera. Mas quem é escolhido por Deus perde sempre os seus caminhos.” (VA, p.62)

Ernesto percebe que os pássaros<sup>36</sup> eram mensageiros de Deus, que era necessário tratar com respeito, e que a sua destruição levaria à punição dos responsáveis:

“Porquê? Porquê magoaram os pássaros, tão bonitos que eram? E, ali, entre cinza e fumo, explicou-se a Deus:

*- Vais zangar, eu sei. Vais castigar os teus filhos. Mas olha: estou pedir desculpa. Faz morrer a mim sozinho, eu. Deixa os outros no sofrimento que já estão sofrer. Mesmo podes esquecer a chuva, podes deixar a poeira encostada no chão, mas faz favor, não castigues os homens desta terra.”* (VA, p.63)

Timba oferece-se, então, a uma morte redentora, geradora de vida (chuva) e purificadora, já que isenta os homens de culpa e lhes permite uma nova vida. E essa morte

---

<sup>35</sup> Como já referimos no capítulo anterior, no final do conto “O embondeiro que sonhava pássaros” (CHR) temos igualmente uma morte sacrificial, em que o pequeno Tiago liberta, na sua morte, as forças ancestrais dos espíritos que residem na árvore sagrada. A morte nascida do ódio torna-se, assim, em morte fértil e fecunda, momento de redenção, renascimento e libertação.

<sup>36</sup> No cosmos africano, as relações entre os homens e os animais são regulares e têm formas variadas, assumindo muitas vezes um sentido religioso. A escrita de Mia Couto acolhe facilmente essas crenças, fazendo desfilar um bestiário em que o pássaro assume um lugar de relevo, em sintonia com a sua importância na arte africana, onde simboliza o poder da vida e a fecundidade, mas também a alma dos defuntos, associando-se, assim, à morte. A partir de uma subtil dialéctica entre a vida e a morte, Mia Couto retoma todos os sentidos dos pássaros: os estados superiores do ser, o conhecimento espiritual que permite a regeneração de um mundo arruinado ou as forças maléficas e o caos da guerra.

De facto, como temos vindo a constatar, na narrativa coutista, os pássaros interferem constantemente na vida dos homens, assumindo um papel fundamental na diegese. Eles têm poderes misteriosos, representando tanto as almas dos defuntos/antepassados – o corvo de Zuzé Paraza -, como os enviados de Deus que é preciso respeitar – o que acontece com os pássaros de Ernesto Timba -, como ainda as forças maléficas da feitiçaria que se escondem em certas mulheres para as obrigar, sob a forma de pássaros, a circularem ao seu serviço durante a noite (“Afinal, Carlota Gentina não chegou de voar?”).

vai acontecer no rio<sup>37</sup>, que fora local de vida (era no rio que Timba trabalhava, que meditava e que encontrara os estranhos pássaros) e se torna espaço de morte, numa manifestação da circularidade da vida, em que a água simboliza o início e o fim, a continuidade entre a vida e a morte.

A sua morte assume contornos estranhos, já que o morto ficou agarrado ao rio, como se se tivesse tornado parte dele. Simultaneamente, o falecimento do pescador é acompanhado por uma tempestade que assusta as pessoas da aldeia, que nela vêem uma manifestação dos deuses.

O rio surge personificado, como uma mãe, um colo, um berço que embala o pescador, que o recompensa pela sua bondade, altruísmo, crença e generosidade, enquanto se ri da ignorância dos homens. Ernesto tinha percebido a natureza e as manifestações do transcendente enquanto os outros homens continuavam ignorantes. Por isso, adquiriu o direito a conhecer os segredos da natureza e do mundo invisível, que apenas tinha pressentido nos sonhos.

“Plácido, o rio foi ficando longe, a rir-se da ignorância dos homens. E num embalo terno foi levando Ernesto Timba, corrente abaixo, a mostrar-lhe os caminhos que ele apenas tinha afluído em sonhos.” (VA, p.64)

Com o seu comportamento e a sua crença, granjeia para si um reconhecimento para além da morte. Essa é a sua recompensa por se ter entregue à morte para salvar os seus semelhantes. A morte assume, assim, uma dimensão regeneradora, uma passagem para o outro lado da vida onde o Homem ganha a dignidade que não teve em vida.

Também o conto “De como o velho Jossias foi salvo das águas” gira em redor da temática da morte (ou das várias mortes) e da vida.

A chuva, origem da fertilidade, da vida e da fartura, é obra dos mortos (“Durante mais três anos os velhos insistiram, conversando com os mortos que mandam na vontade da chuva.” (VA, p.122<sup>38</sup>)). Por isso, são levados a cabo vários rituais propiciadores para

---

<sup>37</sup> Vide p.219, nota<sup>120</sup>.

<sup>38</sup> A mesma concepção sagrada da chuva surge, como já referimos anteriormente (pp.221 e segs.), em “Chuva: a abensonhada”, conto onde a tia Tristezza defende que “a chuva não é assunto de clima mas recado dos espíritos” (EA, p.59), obra dos antepassados (“A paz tem outros governos que não passam pela vontade dos políticos.” (p.60)), a quem os vivos ofereceram orações e cerimónias. A seca (e a miséria, a guerra e o sofrimento) surge, assim, como uma punição dos deuses porque os homens, com a guerra, provocaram o desequilíbrio que leva à tragédia:

que os mortos enviem a tão desejada chuva (“No cemitério, os velhos pediam aos defuntos a licença da chuva. Depois das rezas, dariam de beber aos mortos deitando aguardente sobre as campas.” (VA, p.122)). No entanto, Jossias, que havia sido escolhido para derramar o *ngovo* (aguardente) sobre as sepulturas, bebeu-o e, assim, desrespeitou os mortos e os rituais, o que origina um castigo.

A partir desse momento, ele é condenado a uma morte social, ao isolamento e afastamento da comunidade, pois a sua acção individual havia posto em perigo a sobrevivência de todos:

“Quando saísse ele havia de escolher o longe, viver na distância, envelhecer sem nome nem história.” (VA, p.124)

E é nessa solidão que ele vai ser atingido pelas cheias, vistas como acção de Deus, que havia esquecido os homens e a terra. Jossias é salvo das águas, o que lhe traz à lembrança um outro salvamento, muitos anos antes, quando trabalhava nas minas na África do Sul: aí tinha compreendido que a maior tristeza de todas é morrer só, sem ninguém para nos chorar ou recordar, ou fazer o nosso enterro (“Ser lenha, compreendeu, é morrer assim só, sem ninguém para nos chorar.” (VA, p.127)). O isolamento, a perda de identidade e de valor social surgem, assim, mais uma vez, como a pior das mortes.

Jossias desconfia daquele salvamento, não o deseja, porque já tinha sido salvo nas minas. No entanto, tinha sido salvo da morte mas não da vida, que continuou a ser marcada pela solidão, pela miséria e pela luta pela sobrevivência:

“Um homem salva-se se é vontade da sua vida. Os outros são só o alimento dessa vontade.

E assim ficou de estar vivo até hoje.

---

“A idosa senhora não tem dúvida: a chuva está a acontecer devido das rezas, cerimónias oferecidas aos antepassados. Em todo o Moçambique, a guerra está parar. Sim, agora já as chuvas podem recomeçar. Todos estes anos, os deuses nos castigaram com a seca. Os mortos, mesmo os mais veteranos, já se ressequiam lá nas profundezas.” (EA, p.60)

Os mortos fazem parte da vida dos vivos, interferem activamente nela, punindo-os com castigos quando são desrespeitados, quando o Homem provoca desequilíbrios (guerra), ou abençoando-os, quando são respeitados e lembrados (“- *A chuva está limpar a areia. Os falecidos vão ficar satisfeitos.*” (EA, p.61)). Existe, por isso, uma relação de causa-efeito entre o comportamento dos vivos e as acções dos antepassados.

Salvaram Jossias por duas vezes. Salvaram-no da morte, não o salvaram da vida. Para os outros, para os que o tinham ajudado, foram prémios, fotos no jornal. Ninguém falou com ele, Jossias Damião Jossene, continuava igual como antes, encostado à miséria.” (VA, p.127)

Os homens têm que ser salvos da morte, mas também da vida, não serem abandonados à miséria, esquecidos por todos. A vida pode ser tão dura ou mais do que a morte, sobretudo quando não é mais do que sobrevida. De que serve arrancar alguém às garras da morte, se depois se abandona essa pessoa sem querer saber do seu destino?

*“- Salvar um alguém deve ser serviço completo – concluíra. – Não é levantar a pessoa e depois abandonar sem querer saber o depois. Não chega ficar vivo. Palavra da minha honra. Viver é mais.”* (VA, p.127)

Mas mais uma vez, o que o angustia é a possibilidade de morrer longe da sua terra, daquilo que é seu e tem a sua marca:

“Se é para morrer então prefiro esta morte que veio nadar até à minha casa. Esta terra aqui em baixo já tem as minhas mãos, a minha vida está enterrada neste chão, só falta agora o meu corpo, só.

(...)

*- Deixem-me ficar, não posso morrer longe da minha vida.”* (VA, p.128)

Encontramos aqui uma ideia de continuidade, de identidade, de relação íntima entre a vida e a morte. À imagem dos velhos de “A fogueira”, Jossias é um homem que já não vive; só espera o momento de morrer fisicamente e, assim, libertar-se de uma vida de provações.

No conto “A história dos aparecidos” encontramos uma abordagem distinta da morte, marcada pelo humor, pelo absurdo e pela profunda sátira política<sup>39</sup>. O conto começa com uma afirmação categórica sobre a morte e os mortos, que devem manter-se afastados

---

<sup>39</sup> O recurso aos mortos como meio de crítica social e política é retomado em *Terra Sonâmbula*, nomeadamente no episódio do aparecimento do fantasma do colono Romão Pinto ao seu antigo criado Quintino.

do mundo dos vivos, sob pena de causarem perturbação e desequilíbrio, uma vez que a morte é uma certeza e passados os rituais que a acompanham tudo deve voltar ao normal:

“É uma verdade: os mortos não devem aparecer, saltar a fronteira do mundo deles. Só vêm desorganizar a nossa tristeza. Já sabemos com certeza: o tal desapareceu. Consolamos as viúvas, as lágrimas já deitámos, completas.

Ao contrário, há desses mortos que morreram e teimam em aparecer. Foi o que aconteceu naquela aldeia que as águas arrancaram da terra. (...) Salvaram-se muitos. Desapareceram Luís Fernando e Aníbal Mucavel. Morreram por dentro da água, pescados pelo rio furioso. A morte deles era uma certeza quando uma tarde apareceram mais outra vez.” (VA, p.133)

Postas as coisas desta forma, o leitor é levado a acreditar, juntamente com a população da aldeia, que está perante um fenómeno sobrenatural, em que dois mortos aparecem entre os vivos. No entanto, rapidamente se percebe que não estamos perante uma manifestação maravilhosa: os “defuntos”, afinal, nunca o tinham sido.

Mas o seu regresso vai desencadear uma série de peripécias que põem a nu, de forma irónica, o contexto político do Moçambique pós-independência. De facto, este é um conto de sátira política, que se alimenta do *non sense* e do absurdo: regressados à aldeia, os dois homens são recusados pelas autoridades locais, pois vêm pôr em causa os seus esquemas de desvio de donativos. Encontramos, assim, neste episódio insólito de dois homens que têm que provar que estão vivos, uma profunda crítica à burocracia, aos governantes, caricaturados até ao grotesco, à corrupção e desvio de donativos, à economia planificada e sua rigidez dogmática, à retórica do materialismo dialéctico, enfim, à injustiça social:

*“- Meu Deus, como somos injustos com nosso corpo. De quem nos esquecemos mais? É dos pés, coitados, que rastejam para nos suportar. São eles que carregam tristeza e felicidade. Mas como estão longe dos olhos, deixamos os pés sozinhos, como se não fossem nossos.”* (VA, p.137)

O absurdo atinge tais proporções que os próprios “aparecidos” chegam a duvidar da sua condição de vivos, mostrando a naturalidade com que aceitam a possibilidade de

estarem mortos e ainda assim estarem entre os vivos, o que evidencia a ténue fronteira que separa a vida da morte.

Culminando a sátira política, vivos e mortos são colocados lado a lado, já que os primeiros são tão desconsiderados e esquecidos pelos governantes que não passam de vivos mortos, são essas vozes anoitecidas que vivem na margem, na sombra da vida:

*“- Esses que vos complicam hão-se cair. São eles que não pertencem a nós, não são vocês. Fiquem, meus amigos. Ajudam-nos no nosso problema. Nós também não somos considerados: somos vivos mas é como se tivéssemos menos vida, como se fôssemos metades. Isso não queremos.” (VA, p.139)*

Por fim, são oficialmente declarados “populações existentes” (VA, p.140) e, num mundo totalmente às avessas, têm que começar a tratar dos documentos dos vivos...

Também na colectânea *Cada Homem É uma Raça* a morte volta a estar presente, reflexo da guerra civil, mas também do ódio, do racismo e do colonialismo.

O conto “O apocalipse privado do tio Geguê” encerra já no próprio título a ideia de fim, de morte e destruição generalizadas. No entanto, aqui, o apocalipse é privado, isto é, é criado pela própria personagem, e leva ao seu fim trágico.

O medo é igualmente visto como uma forma de morte porque destrói os homens e a sua dignidade. E no contexto de um Moçambique em guerra civil o medo é proveitoso para aqueles que nele fazem assentar o seu poder. Ele torna-se, assim, parte da própria vida:

*“- Pai, ensina-me a existência.  
- Não posso. Eu só conheço um conselho.  
- E é qual?  
- É o medo, meu filho.” (CHR, p.27)*

O conto começa com uma reflexão, feita na primeira pessoa, sobre a condição humana:

“História de um homem é sempre mal contada. Porque a pessoa é, em todo o tempo, ainda nascente. Ninguém segue uma única vida, todos se multiplicam em diversos e transmutáveis homens.” (CHR, p.29)

É sempre difícil contar a história de um ser humano, porque os homens estão permanentemente a nascer, isto é, têm várias existências e múltiplas facetas. Daí a importância das lembranças, que permitem a aprendizagem/descoberta das suas múltiplas identidades. No entanto, essa autodescoberta não é fácil. O homem descobre em si áreas-sombra, um lado negro, facetas que só são visíveis numa outra dimensão. Entendemos estas considerações mais tarde, quando o narrador reflecte sobre as maldades que foi capaz de fazer sem sentir qualquer problema de consciência, como se o mal já estivesse em si, à espera de uma oportunidade para se manifestar:

“Parti, fui sem mim. Executei maldades, tantas que eu já nem recordava as primeiras. Ao cabo de vastas crueldades, já eu me receava. Porque ganhara quase gosto, orgulhecia-me.

Dessas maldades me ficava uma surpresa: eu nunca sofria arrependimento. Era deitar e dormir. Onde estava, afinal, a minha consciência? O tio respondia:

- *Não há bons neste mundo. Há só maldosos com preguiça.*” (CHR, p.39)<sup>40</sup>

O conto, como dissemos, é marcado por um clima generalizado de destruição e de morte (“A morte se tornara tão frequente que só a vida fazia espanto. (CHR, p.43)), consequência das acções das personagens, das acções dos outros e também dos avisos, das premonições (“Era como se a morte falasse dentro de mim, com suas surdas sibilâncias.” (CHR, p.41)).

Estamos perante uma nação de vivos mortos em que tanto os bandidos, pela sua desumanidade, como as vítimas, pela sua degradação, se afastam cada vez mais da condição humana.

---

<sup>40</sup> O comportamento do narrador é, no entanto, algo ambíguo, uma vez que, se, por um lado, parece agir sem remorsos, dando ouvidos apenas ao seu tio, por outro, não deixa de recordar o sonho em que a sua defunta mãe lhe aparecera. Nesse sonho, a mãe pede-lhe que seja bom, pois o bom comportamento do seu filho seria a sua recompensa. A mãe (ou será a sua consciência?) deixa-lhe um conselho contra a maldade, indício do “apocalipse” que se aproxima. Os mortos assumem, assim, um papel de reguladores, de juizes das acções dos humanos e de conselheiros.

“Para não serem notados, os sobreviventes imitavam os defuntos. Por carecerem de vítima, os bandoleiros retiravam os corpos das sepulturas para voltarem a decepar-lhes.” (*CHR*, p.43)

Esta é uma visão absolutamente pessimista e desolada de uma vida que não é mais do que sobrevivência, sem dignidade, humanidade ou esperança. Ao imitarem os defuntos, os homens transformam-se em vivos mortos, pondo fim ao que os distingue (inanição, desumanização). Evidencia-se, igualmente, um total desrespeito pelos mortos, que assume mesmo uma dimensão grotesca e põe a nu a completa desestruturação dos valores tradicionais que a guerra trouxe consigo.

O tio Geguê acaba por pedir ao sobrinho que o mate (p.45): a guerra e a morte que ele iniciou (p.40) finalmente abatem-se sobre ele, numa espiral em que violência gera violência, em que o tio, ao criar um ambiente apocalíptico, acaba por gerar o seu próprio apocalipse. Este é o reflexo de um tempo, “aquele tempo” (*CHR*, p.45), marcado pela guerra, pela destruição, pela desumanidade, pelo ódio e pela morte.

No entanto, na morte do tio, às mãos do seu sobrinho, a geração mais nova, encontra-se um indício de esperança e de possibilidade de recomeço, pela libertação do “velho mundo”, o mundo da animalidade, do que de mais obscuro e cruel reside em cada um de nós. A morte assume, assim, o seu potencial de libertação, constitui-se como o passo inicial para a reconstrução, para o renascimento. E esse renascimento será o do narrador enquanto indivíduo, mas também da nação que, depois de sujeita a tantas agressões, ressuscita.

Por exemplo, o episódio da bota militar que o narrador sepulta, é uma metáfora da dignificação da nação, que se purifica, pela acção da água, do sangue de tantas lutas e sofrimento. Dando-lhe uma sepultura, o narrador, geração do futuro, dignifica a luta de libertação (o passado) e a nação. É um processo de morte e renascimento, um processo de luto para a purificação e construção do futuro.

“Eu então lhe peguei e, numa poça de água, lavei o dentro e o fora. Lhe apliquei cuidados como se fosse uma criança. Um menino órfão, tal qual eu. Depois, escolhi uma terra muito limpa e lhe dei digno funeral. Enquanto inventava a cerimónia chegaram os toques da banda militar, o drapejo de mil bandeiras.” (*CHR*, p.42)



Em paralelo com a morte física, encontramos a morte social, nomeadamente de duas mulheres que, sós e isoladas socialmente, vivem no limiar da morte. Em “Rosalinda, a nenhuma”, como em “A Rosa Caramela” e em muitos outros contos de Mia Couto<sup>41</sup>, encontramos o retrato de uma mulher alienada, isolada, só e marginalizada.

Rosalinda é uma viúva<sup>42</sup> que todas as tardes visita a campa do falecido marido, Jacinto. Fá-lo durante anos, apesar de, em vida, Jacinto apenas lhe ter dado desgostos (alcoolismo, adultério, maus tratos). Enquanto o marido viveu, ela não foi ninguém, reduzida à sua condição. No entanto, com o seu falecimento, ela tudo lhe perdoou e o seu amor redobrou em força, até porque agora que estava morto, e pela primeira vez, o marido passara a ser exclusivamente seu e ela sentia-se, finalmente, casada.

Um dia, Rosalinda vê na sepultura do marido Dorinha, a sua amante. Decide, então, agir, ao contrário do que havia feito durante toda a sua vida. Iria transladar os restos mortais do marido, para só ela conhecer o seu paradeiro. Face às dificuldades burocráticas e à resistência do sobrinho, Rosalinda toma nas suas mãos a tarefa e em vez de mudar o corpo, muda a lápide. Conseguia, assim, a sua vingança e a exclusividade do marido. Considerada louca pelos outros, que vêem com estranheza o seu comportamento perante a morte, é ostracizada pela comunidade, tornando-se de novo “a nenhuma”.

O conto é antecedido por uma epígrafe que coloca em destaque a relação íntima entre os vivos e os mortos. Os vivos não têm “competência” para colocar os mortos no seu devido lugar, a eternidade. Estes, apesar de fisicamente desaparecidos, insistem em povoar o mundo dos vivos, em fazerem-se lembrados, o que os aproxima dos vivos. Nessa recusa da sua condição definitiva (que é um problema, segundo a visão tradicional), nessa promiscuidade entre vida e morte, a morte perde o fascínio da ausência total, que ela

---

<sup>41</sup> Vide também “O calcanhar de Virigílio” (EA, pp.49-55) e “Fosforescências” (BNE, pp.25-28).

<sup>42</sup> Normalmente, Mia Couto retrata viúvas, mas nos contos “O viúvo” (CNT, pp.77-83) e “O falecimento” (BNE, pp.141-143), temos o retrato patético e pungente de dois homens que sofrem profundamente pela morte das suas esposas. No entanto, em “O falecimento”, a história assume um carácter insólito, já que é o próprio homem que anuncia à sua mulher que ela havia falecido. Convencido deste facto, e apesar da presença da mulher, o homem faz-lhe o funeral e vive num profundo luto a suposta perda da sua amada esposa. Surpreendida pela imensidão daquele amor, a mulher, que ele vê como uma vizinha, pede-lhe que partilhe com ela as recordações da sua companheira. E assim ele envelheceu, mergulhado na tristeza e nas recordações. Só a mulher, morta antes de morrer, “cristalizada” nas recordações, permanece sempre jovem:

“E assim, em infinitas revisitações de um amor, ele foi envelhecendo e perdendo o sucessivo respirar. Só ela nunca envelheceu, sem idade nem em corpo nem em alma. Quem sabe por já ter falecido há mais tempo que a sua própria vida.” (BNE, p.143)

implica, e deixa de ser aquilo que distingue os vivos dos mortos. A morte domina a vida e portanto vivos e mortos não se diferenciam:

*“É preciso que compreendam: nós não temos competência para arrumarmos os mortos no lugar do eterno.*

*Os nossos defuntos desconhecem a sua condição definitiva: desobedientes, invadem-nos o quotidiano, imiscuem-se no território onde a vida deveria ditar sua exclusiva lei.*

*A mais séria consequência desta promiscuidade é que a própria morte, assim desrespeitada pelos seus inquilinos, perde o fascínio da ausência total. A morte deixa de ser a mais incurável e absoluta diferença entre os seres.” (CHR, p.49)*

Esta epígrafe relaciona-se intimamente com o conteúdo do conto, pois Rosalinda insiste em ver o marido morto como se ele ainda estivesse vivo e sepulta-o com os olhos abertos, isto é, aberto para a vida, em vez de definitivamente entregue ao mundo da morte.

Este é um conto sobre a condição da mulher africana, socialmente pouco considerada. Assistimos a um processo em que Rosalinda passa da inexistência (“Teu nome, Rosalinda, são duas mentiras. Afinal, nem Rosa, nem linda.” (p.54)), de um passado em que foi “a nenhuma”, pela ausência e maus tratos do marido, para a existência como Rosalinda após a morte do marido, agora sim, sua esposa (“Também só agora ela dispunha totalmente de Jacinto, só agora ele lhe pertencia inteiro, exclusivo. Afinal, aqueles olhos que ele levava escancarados estavam destinados só para ela. (...) O triste consolo nela se confirmava: a morte de Jacinto não era mais que o matrimónio que sempre cismara.” (CHR, p.54)); o seu marido era definitiva e exclusivamente seu (“Porque aqueles olhos de Jacinto, aqueles olhos que a terra se abstinha de comer, só a ela, Rosa e Linda, estavam destinados.” (p.56)). Na morte do marido, ela ganha a sua existência, a sua identidade, a sua vontade; deixa de ser um mero objecto (“(...) antes, eu sempre desconsigui. Sempre fui nada. Mas agora eu sinto meus poderes.” (p.56)), para passar, finalmente, a ser esposa (“a esposa póstuma” (p.56)), uma vez que ela “foi viúva antes de ter sido esposa” (p.57), isto é, a sua vida de casada fora marcada pela ausência, pela solidão, pela infelicidade. Além disso, ela sente o poder de interferir com o próprio curso da morte (“Rosalinda se enchia

de crença, ela mexia para além da morte, lá onde já não havia destino nenhum. E, assim, ela acreditava entender um juízo sem dimensão.” (p.56)).

Rosalinda é uma viva morta (pelo isolamento, pela anulação enquanto pessoa e mulher, pelo desprezo), enquanto Jacinto é um morto vivo, pois Rosalinda insiste em mantê-lo vivo pela lembrança e ao enterrá-lo com os olhos abertos<sup>43</sup>, contra as prescrições da tradição, impede a conclusão do processo da sua morte (“Mesmo no leito da morte, os olhos dele, recém-falecidos, teimavam em espreitar o mundo.” (p.53)). Esta é, por isso, uma morte “incompleta”:

“- Não lhe fechem os olhos!

Um espanto arrepiou os todos. Rosalinda desceu o rosto, evitando o sujo da vergonha.

- *Esse homem ainda está à espera de alguém.*

E foi assim que Jacinto se abismou, de vista aberta, atento aos encontros do porvir. (...)” (CHR, p.53)

Os mortos são, assim, vistos como se continuassem vivos, sempre presentes, e Rosalinda atribui ao marido pensamentos, sentimentos, e acções idênticas às que tinha quando era vivo. Aliás, a condição dos mortos é muito semelhante à sua condição em vida (“A campa do falecido marido, o Jacinto, ficava bem no fundo do cemitério. Condição com o lugar que ele sempre tivera, nas traseiras da vida.” (p.51)).

O comportamento de Rosalinda, que vai contra todas as convenções sociais e todas as exigências do luto (ri escandalosamente), leva a comunidade a agir e a excluí-la do seu convívio: ela torna-se, ainda mais, uma viva morta, uma morta social, convertida “em ausência”, definitivamente “a nenhuma”, isto é, nada, sem identidade.

Em “Amor à última vista” voltamos a ter a história de uma mulher viúva – Dona Faulhinha – que sofre e deseja a morte como fuga a uma vida marcada pela infelicidade, pelo isolamento, pela amargura e pelo vazio. A morte é vista pela personagem principal como um recomeço, única e derradeira oportunidade de uma nova vida em que recuperará tudo o que perdera. Na figura de mais esta viúva constata-se a condição da mulher africana, que só tem estatuto social enquanto mulher casada e que, na viuvez, passa a ser “uma réstia, sobra do nada que fora a sua vida” (BNE, p.75).

---

<sup>43</sup> Vide pp.303-304.

Apesar da infelicidade do seu casamento, Faulhinha vivia do ódio que nutria pelo marido devido às suas infidelidades. Mas agora nem isso tinha. Por isso, a sua lágrima era única e fruto apenas das conveniências sociais, até porque ela desconfiava muito da condição de morto do marido, homem falso, mentiroso e de carácter pouco recomendável, o que abre de imediato as portas ao maravilhoso:

“Se a lágrima merecia desconfiança, o falecimento não era menos fiável. A mulher deitava dúvida em Ananias, mesmo no trespassse fatal. O homem invocara uma suspeitosa doença. Pouco contava, agora, a verdade do motivo. Certo é que a suspeita ruminava em seu peito.” (BNE, p.75)

A sua tristeza era não pela morte do marido, mas pela sua solidão e por não ter sido ela a morrer. Faulhinha chora a sua morte social, pois não é mais do que uma viva morta. Por isso, ela pede a Deus que a leve, até porque ela seria na morte como na vida: discreta, simples, quase inexistente. O seu diálogo com Deus revela a intimidade e a forma prosaica como a divindade é vista, semelhante ao ser humano, assim como o mundo divino é visto como um prolongamento do mundo dos vivos.

A morte nasce, assim, na sua opinião, da vontade de Deus e é marcada pela ausência de dramatismo, angústia ou medo:

“Que ela não daria nenhum trabalho. Os anjos não necessitariam de cumprir horas extra. Morreria com tanta modéstia que nem se daria conta que se havia retirado da vida. A morte, naquela noite, nem lhe haveria de doer. Engoliria a última gota de ar, em deslize da vida para o nada. Sem suicídio, sem golpe, sem autoria. Como porta que se fechasse sem gesto nem vento. Ausentemente. Nem morrer aquilo seria: o nenhum verbo.” (BNE, pp.76-77)

Além disso, a morte é uma passagem para o outro lado, para a outra margem do rio-tempo onde tudo se mantém como no mundo dos vivos:

*“- Estou pedir licença a Deus para sair da vida hoje. Sim, me encomendo, certa e deserta. Me deixe passar para lá da margem, senhor Deus. É que, nesse*

*outro lado, eu podia ajudar Ananias a se vestir, servir seu prato, remendar seus trapos.” (BNE, p.77)*

Subitamente, Ananias regressa à vida e estabelece-se um diálogo entre um morto vivo e uma viva morta, duas personagens no limiar da existência, um do lado de lá, outro do lado de cá.

Ananias deseja que a mulher continue viva para tratar dele enquanto morto (tal como o havia feito em vida), o que revela a importância da veneração dos mortos pelos vivos e, conseqüentemente, a valorização da família e dos descendentes. Além disso, faz-lhe pedidos, revelando, nas suas atitudes, os mesmos defeitos que tinha em vivo: prepotente, autoritário, mandando na mulher e impondo a sua vontade.

Faulhinha reflecte sobre os mortos e sua “resistência” à morte. Se eles aceitassem naturalmente a morte, com um sorriso, sem contrariedade, não queriam voltar à vida, porque ter-se-iam cumprido na totalidade. As suas manifestações junto dos vivos seriam de alegria e satisfação e não os castigos e punições que lançam sobre o mundo:

“Ela estava pensando com o corpo no universo: como o mundo seria melhor se todos os mortos tivessem sido enterrados sorridentes. A gente chegaria até ouvir gargalhadas dos defuntos, saídas da terra quando a lua lustrasse em cima, arredondadinha. É que, da maneira que se retiram contrariados, os mortos sentem ciúme da Vida, carecendo de substância.” (BNE, pp.77-78)

Ao contrário do que havia feito durante toda uma vida de submissão, Faulhinha ordena agora ao marido que se cale, que morra de vez, pois já a tinha condenado a uma morte em vida em que ela apenas tinha sobrevivido graças às lembranças de uma infância feliz.

Por isso, a morte, que insistentemente pede a Deus, surge aos olhos de Faulhinha poetizada “- *Eu quero entrar no chão antes que acabe a terra.*” (p.79) -, reflexo da crença profunda que, através do contacto com a terra, realiza o ser humano o regresso à terra-mãe, local de todas as origens, das raízes e, conseqüentemente, do divino:

“Enterrada fosse ela de cara visando o chão. Olhos fitando o céu. Agora já não lhe bastava amar as flores: necessitava ser haste e pétala, florescer por aí, fazer, por fim, justiça a seu nome.” (p.79)

Nesse desejo de ser enterrada como se fosse plantada, semeada, vemos a concepção da morte como renascimento, como início de uma nova vida, em que finalmente seria o que não pudera ser durante a sua vida de casada. A morte torna-se, assim, um momento de libertação, de recusa da sua condição de ser inexistente, de sombra:

*“- Não entende, sacana? Não entende que eu não quero ser sua viúva?*

*Pior que ter sido esposa seria carregar o luto dele. Podia ser viúva de qualquer um. Menos dele, saturada de ser sombra, ausência, espera.” (p.79)*

O diálogo entre Faulhinha e Ananias revela um “acerto de contas” em que ela, pela primeira vez, afirma a sua vontade e declara, sem medo, o seu desejo de independência e de afirmação, de libertação da sua tutela. E ao fazê-lo, Faulhinha condena o marido à morte definitiva, atirando-o de vez para o mundo dos mortos:

*“O falecido Ananias voltou a se entornar no leito. Ficou imóvel, categoricamente falecido. A última sílaba se enroscou nos seus olhos. Com as próprias mãos baixou as suas pálpebras. E refaleceu. Desressuscitado.” (p.79)*

Faulhinha vê finalmente o seu desejo de se converter em terra, isto é, de morrer, transformar-se em realidade (“Faulinha se derramou, abraçada pelo chão.” (p.80)). A morte é, assim, uma mudança de estado e uma entrada no chão, na terra, a mãe primordial.

Neste conto, mais uma vez, constata-se a crença na contacto íntimo entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, que interagem, e a concepção da morte não como um fim definitivo, mas como um prolongamento da vida sob um estado diferente.

Na colectânea *Estórias Abensonhadas*, encontramos a imagem de um Moçambique que, apesar das feridas recentes, começa a acreditar num futuro diferente, num amanhã de esperança. Este crescente optimismo encontra-se patente nas próprias imagens da morte, que volta a surgir como promessa de um mundo alternativo onde, com tranquilidade, o

homem moçambicano se resguarda da destruição da guerra e espera por um outro Moçambique.

É o que acontece em “O cachimbo de Felizbento”, conto que começa com uma descrição de um tempo e de um espaço idílicos onde reinava a harmonia, espécie de tempo-espaço primordial, virgem. No entanto, um dia a guerra chega e com ela o desequilíbrio e o sofrimento:

“Um dia, porém, ali desembarcou a guerra, capaz de todas as variedades de morte.

Em diante, tudo mudou e a vida se tornou demasiado mortal.” (EA, p.65)

A vida confunde-se, então, com a morte, que se generaliza e está por todo o lado. Neste contexto, os habitantes da aldeia são obrigados a sair dali por funcionários do governo. Mas o velho Felizbento recusa-se a partir, insistindo em manter-se na sua terra até à morte, apesar dos perigos. Na sua teimosia, simboliza um tempo e uma cultura que resistem e que se recusam a serem separados das suas raízes.

Decide, então, desenterrar as árvores, começando pela árvore sagrada do seu quintal, ligação entre a terra e o céu, o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, raízes em que assenta a família e a identidade. Nesse desejo de levar consigo as árvores está o desejo de permanecer junto à sua terra e aos antepassados que se crê residirem nas árvores sagradas.

O velho cava muito fundo, numa entrada no submundo, na terra-mãe origem de toda a vida e local de morada dos mortos. Entra, assim, em contacto com a profundidade, com aquilo que nos prende à terra e que permite não só a fixação, mas também a alimentação, a força vital.

Um dia, no entanto, desiste de desenterrar as árvores e transforma-se, ele mesmo, em árvore, em raiz, embrenhando-se, com a sua melhor roupa, no enorme buraco que ele próprio cavou. A sua entrada na terra simboliza uma espécie de renascimento, uma reentrada no ventre da terra, uma preparação para uma nova vida, onde chega com a sua melhor indumentária.

Para trás, fica apenas o cachimbo, símbolo da sua vida na Terra, da sua existência anterior, de que ele tem que se libertar para recomeçar no submundo. Objecto inútil

(“inutensílio” (p.68)), que jaz na terra, esquecido, ele não está, no entanto, morto e estabelece-se entre ele e a terra uma relação íntima.

Na verdade, o desaparecimento de Felizbento não foi o fim, mas sim um princípio, pois “sob a árvore sagrada, cresce agora uma planta fervorosa de verde, trepando em invisível suporte” (p.68), aparentemente nascida de estaca a partir do cachimbo. A vida de Felizbento, condensada no cachimbo, gerou, assim, uma nova vida, num movimento cíclico de permanente regeneração. E na árvore que, ao poente, esfumaça, vê a sua mulher Felizbento que, sob o solo da nação, fuma o seu cachimbo tranquilamente, enquanto aguarda que em Moçambique surja, “maiúscula e definitiva” (p.68), a Paz. O cachimbo que ganhou raízes é, assim, um prolongamento da vida de Felizbento, expressão da sua atitude de esperança no futuro.

Mia Couto reflecte, em muitos dos seus contos, não só as crenças tradicionais sobre a morte, mas também as formas como os vivos comunicam com os mortos, como o sonho, a possessão, a reencarnação, ou a adivinhação.

Em “o adivinhador das mortes” relata-se a história de Adabo Salanje, um homem que vivia em Muitetecate. Uma noite, teve um sonho que o assustou, pois sonhara com a sua morte. Decide-se, então, a consultar um adivinho, famoso por conseguir, alegadamente, adivinhar o dia da morte de cada indivíduo. É que, no sonho, os mortos tinham-no aconselhado a fazê-lo e ele considerava que se soubesse antecipadamente a data da sua morte podia enganar o destino.

Consultado o adivinho, Adabo teve uma surpresa: afinal, já estava morto. Havia morrido na noite anterior, a do sonho.

Apesar de não acreditar na sua morte, não pôde deixar de reparar que a sua atitude perante os outros havia mudado – era, agora, mais paciente e bondoso – e que nunca mais voltara a sonhar.

Voltou, então, ao consultório do adivinho, mas este havia morrido. Adabo sai do local levando com ele as cruzes com que o adivinho consultava os seus clientes. Na rua, de súbito, surge-lhe o adivinho, que vinha em busca das cruzes. Mas não eram só as cruzes que ele queria levar e ambos partem em direcção ao Além.

Este conto é uma metáfora sobre a morte, em que sonho e realidade, vida e morte se confundem sem fronteiras nítidas.



Nas actividades do adivinho, reflecte-se a crença popular na capacidade de, mediante a ajuda de alguns instrumentos mágicos, prever a morte, que se revelava ao adivinho na escuridão dos olhos cerrados. Adabo Salanje, no entanto, recusava consultar o adivinho, pois para ele a vida era o mais importante e a felicidade estava precisamente em não saber o momento da morte.

“Adabo recusava. Saber seu derradeiro prazo? Para fazer o quê? Certas felicidades só chegam com o não saber. Aprendemos a viver não é para terminarmos. A luz não aceita seu futuro: ser poeira. Saboreamos o cristal do riso, a polpa sumaruda do amor, a doce sombra da amizade, trincamos a eternidade em breves dentadas não é para depois sermos nada, nenhum, ninguém.” (EA, p.167)

A eternidade não está na morte, mas nas pequenas coisas, nos pequenos prazeres da vida. O “toque” da eternidade faz com que a ideia da morte seja ainda mais difícil de suportar, porque ela implica o nada, o vazio, o fim. Esta concepção da morte é muito diferente da visão sagrada das culturas tradicionais.

Adabo prefere permanecer na ignorância do dia da sua morte, “ilusão de não ter contrato com o tempo” (p.167). Na ignorância, na recusa de pensar na morte, há uma ilusão de fuga à sua inevitabilidade, à inexorável acção da passagem do tempo que tem na morte o seu epílogo certo.

Mas a sua recusa em ver a morte de frente vai ser anulada pelas circunstâncias, embora de uma forma particular: ele vai ter conhecimento da sua morte já depois de ela haver ocorrido e de lhe ter sido revelada num sonho, meio privilegiado de contacto entre o mundo dos espíritos e o mundo dos vivos.

A situação da sua morte está envolta numa ambiguidade que favorece o maravilhoso. Aparentemente, ela acontece durante um sonho, e portanto não é real (p.168), até porque Adabo acorda do sonho e parece continuar a mover-se entre os vivos. No entanto, logo no primeiro contacto com o mundo dos vivos, temos os primeiros indícios de que algo está diferente:

“No dia seguinte, saído à rua, Salanje saboreou a claridade como se fosse a primeira vez. Será verdade, estou vindo do além? Afinal, o sonho se cumprira?

Fosse ou não, Adabo Salanje se deslumbrava com o azul, trinantes cantos enfeitando os pássaros.” (EA, p.168)

Adabo não consegue perceber se é o mundo que está diferente ou se é ele que já é outro. Mas há igualmente ambiguidade e dúvida na interpretação do que está a acontecer: por um lado, temos uma visão sagrada do mundo, e por outro uma visão racional. Aquela começa a ganhar terreno e a semente da dúvida começa a germinar e por isso Adabo resolve consultar o adivinho. É que no sonho-revelação os mortos haviam-lhe dito que quanto mais tarde soubesse a data da sua morte (no mundo dos vivos)/”revivência” (p.168) (no mundo dos mortos), “mais cedo transitaria de estado, no inverso da lógica deste outro lado do mundo.”

O sonho-revelação simboliza o momento da sua morte, o contacto com o mundo dos mortos, afinal o espaço onde voltamos a nascer. Ele surge, assim, como o espaço do inconsciente, que permite o acesso ao “outro lado do mundo”, isto é, ao reino dos mortos. É o momento limiar em que o ser humano se afasta do mundo empírico, observável, tangível, para aceder a um outro mundo, o do invisível.

Logo, a morte é vista pelos mortos como uma “revivência”, isto é, como um renascimento no Além, o que revela o carácter cíclico da existência, em que o aparente fim não é mais do que um recomeço, uma nova forma de vida, sob diferentes moldes (em oposição à opinião de Adabo, que a vê como o nada, um vazio, o fim definitivo da vida e seus prazeres). Daí a aparentemente estranha pergunta dos mortos, já, que na lógica às avessas do seu mundo, transitar de estado (carácter fluido e contínuo da relação vida-morte) é renascer; os que estão vivos são, sim, os verdadeiros mortos.

Por outro lado, coloca-se a problemática do conhecimento da sua própria morte. Neste mundo onde morte e renascimento se confundem, evidencia-se uma concepção não angustiada da morte: ignorar o dia da morte é, no fundo, ignorar o dia do seu renascimento. É, portanto, acelerar o processo da própria morte, pois recusá-la é recusar a vida. Contudo, marcado pelo seu cepticismo e por uma visão demasiado terrena da existência, Adabo Salanje interpreta de forma errada as palavras dos mortos, continuando a alimentar a ilusão de poder enganar a morte, antecipá-la para a vencer, agora já não pela ignorância, mas pelo conhecimento:

“Pensava o ensinamento do sonho: se soubesse a prévia data da póstuma morte ele acabaria ludibriando o calendário. A surpresa é a vantagem da morte. Roube-se-lhe esse proveito e seremos nós, mortais, eternos vencedores e viventes.” (EA, p.168)

Na consulta ao adivinho, mais uma vez se evidencia a ambiguidade da atitude de Adabo em relação aos seus poderes: não crê, crendo...

A ilusão de domínio da morte rapidamente desaparece; afinal, acaba por ser surpreendido por ela, que já se havia antecipado:

“- Vou morrer daqui a nada?  
- Não. Não vai morrer.  
- Não vou morrer? Como não vou?  
- Esse o problema.  
- (...)  
- É que você, Adabo Salanje, você já morreu.” (EA, p.169)

Sonho e realidade (con)fundem-se. A morte surpreendera-o, já tinha acontecido e ele não se dera conta. No entanto, morto para o mundo empírico, ele está bem vivo no mundo dos mortos. Daí a sua sensação de ver o mundo pela primeira vez.

“- Então me faz favor explicar: que dia eu, afinal, morri?  
- Ontem à noite. O senhor, em verdade, é um recém-falecido.” (EA, p.169)

O sonho fora, afinal, o momento da sua morte, em que entrara, em definitivo, em contacto com a “residência dos mortos” (“Fora o sonho? Pode a morte suceder em terras enevoadas do sonho?” (p.169)).

Mas mais uma vez, Adabo revela ambiguidade no seu comportamento. Por um lado, duvida do adivinho; por outro lado, não deixa de notar grandes diferenças no seu temperamento e, acima de tudo, a sua súbita incapacidade de sonhar, ele que era “um assíduo sonhador” (p.170). É que estando ele morto já não precisava de sonhar porque passara a viver no mundo dos sonhos, no “outro lado do mundo”. Na sequência destas mudanças, a dúvida instala-se e adensa-se, mas ele continua a manter uma atitude de distanciamento jocoso. No final, no entanto, é a visão sagrada do mundo que triunfa:

“Foi no curvar da esquina, o susto de um ilegível vulto. Se arrepiou quando reconheceu a voz do adivinhador:

- *Venho buscar meus marfins.*” (EA, p.171)

Por fim, Adabo compreende: não era o adivinho que estava vivo, mas sim os dois que estavam mortos. Deixa-se, assim, guiar pelas mãos do adivinho em direcção ao Além, entregando-se definitivamente à sua condição de morto:

“Então, inesperadamente, sentiu as mãos presas, cativas do feiticeiro. Primeiro, resistiu. Depois, experimentando a convicção das outras mãos, foi esvanecendo. O adivinheiro adocicou a voz, em modos de convite:

- *Vem comigo.*

E os dois pelo caminhar não deixavam nenhuma pegada, fossem pisando não a areia mas o céu.” (EA, p.171)

Gradualmente, aceita a sua condição e entrega-se nas mãos da morte, corporizada no adivinho. Passam, então, os dois para a mesma dimensão, a da morte finalmente aceite. O caminho para a morte é visto de forma poética como uma viagem em que já não se pisa este mundo, mas o mundo dos espíritos. Existe uma fluidez entre o mundo real, empírico, dos vivos, e o mundo dos mortos. Estes transitam com grande facilidade entre esses dois mundos, partilhando o espaço e as emoções dos seres vivos. Adabo passa finalmente da sua condição de recém-falecido, deambulando entre dois mundos, para a condição de morto/antepassado, definitivamente desaparecido do mundo real, mas renascido na “residência dos mortos”.

Também em “A menina, as aves e o sangue” morte e vida se confundem, pois o conto tem como figura principal uma criança que vive paredes meias com a morte. Esta é a história de uma menina cujo coração só batia de vez em quando. A mãe, preocupada, seguia a evolução da doença da filha. Uma noite, ouviu barulhos de pássaros e quando chegou ao pé da filha esta disse-lhe que havia sonhado precisamente com aves. No quarto da menina, havia vestígios da passagem de pássaros, o que deixa a mãe assustada.

Entretanto, um médico da cidade interessa-se pelo caso da menina e propõe um acompanhamento total da sua doença, mas a situação da criança agrava-se e o seu coração

deixa de bater. No entanto, estranhamente, a menina continua a realizar as mesmas actividades que os vivos. Apenas uma coisa mudara: deixara de ouvir os pássaros. Preocupada, a mãe consulta de novo o médico, que lhe diz que a menina já estava morta. E os pássaros nunca mais apareceram...

O simbolismo dos pássaros é evidente, estabelecendo uma ligação entre o céu e a terra, o reino dos deuses e antepassados e o reino dos vivos<sup>44</sup>, símbolos também da divindade e do caminho em direcção ao céu, portanto, também da própria morte, assim metaforizada. A criança vive já nesse meio caminho entre o céu e a terra e as aves são as divindades que a recebem e acolhem no mundo de lá.

Além disso, a ave representa igualmente a alma que se liberta do corpo, o que acontece no momento da morte física dos indivíduos. A pena de ave, que não se deixa apanhar e que esvoaça ao sabor do suspiro da menina, simboliza não só o carácter evanescente, intangível da vida, mas também o sopro da vida, a própria existência, pois no dia em que deixam de aparecer no sonho da menina, ela morre. A “ilusão de escutar a voz de um pássaro” (p.40), que a mãe tanto busca, é, no fundo, a ilusão de perpetuar a vida da sua filha:

“E o caso se vai seguindo, estória sem história. Uma única, silenciosa, sombra se instalou: de noite, a mãe deixou de dormir. Horas a fio sua cabeça anda em serviço de escutar, a ver se regressam as vozearias das aves.” (*CNT*, p.42)

Quando regressou do médico, para finalmente confirmar a morte da filha, a mãe procurou os pássaros, “percorreu o quarto, vasculhou recantos. Buscava uma pena, o sinal de um pássaro. Mas nada não encontrou. E assim, ficou sendo, então e adiante.” (p.41)

A menina passa, então, a ser tratada como morta, sendo alvo das manifestações tradicionais de respeito pelos defuntos, mas esse facto não impede a aceitação, por parte dos que a rodeiam, da possibilidade de ela estar morta e, simultaneamente, continuar no mundo dos vivos, “praticando vivências” (p.41):

“Quando acorda, manhã alta, encontra flores que a mãe depositou ao pé da cama. Ao fim da tarde, as duas, mãe e filha, passeiam pela praça e os velhos descobrem a cabeça em sinal de respeito.” (*CNT*, pp.41-42)

---

<sup>44</sup> Vide p.206, nota<sup>100</sup> e p.387, nota<sup>36</sup>.

A única diferença é que deixara de sonhar com os pássaros e agora os seus sonhos passaram a ser marcados pela escuridão, revelando que o sonho é um elemento distintivo dos vivos.

Estranhamente, até mesmo o médico, com toda a sua cultura científica, confirma o impossível:

“- Senhora, vou dizer: a sua menina já morreu.

- Morta, a minha menina? Mas, assim...?

- Esta é a sua maneira de estar morta.” (CNT, p.41)

Concluimos, por isso, que há várias maneiras de estar morto, várias formas de morte (mortos vivos, vivos mortos; o seu coração parou, mas a menina continua viva porque a vida não é só o coração a bater, é mais do que isso...). Além disso, a menina morreu com tamanha suavidade e inocência que nem se deu pela sua morte (“Pode-se morrer assim com tanta leveza, que nem se nota a retirada da vida?” (p.41)), até porque se, por um lado, a morte está patente no sangue que não corre, no coração que deixa de bater, nas aves que não aparecem mais e na incapacidade de sonhar, por outro, a vida manifesta-se nas brincadeiras da menina.

Existe, aqui, uma (con)fusão entre vida e morte, que se interpenetram, à imagem do que o médico afirma: “- Não se entristonhe, a morte é o fim sem finalidade.” (p.41). Esta é uma metáfora sobre a morte que veicula um sentido ambíguo. Por um lado, implica a ideia de que a morte é um fim sem objectivo, logo, sem sentido; por outro lado, a morte é um “fim sem fim”, isto é, que dá origem a um novo começo, infinito e cíclico. Por isso, não gera tristeza nem angústia. Esta é uma concepção sagrada da morte, que vê a vida e a morte como um contínuo, um movimento cíclico, que perpetuamente se regenera, através do momento (aparentemente limite) da morte.

Já o conto “Gaiola de moscas” é uma visão desassombrada, simultaneamente cómica e grotesca, da morte, que os indivíduos preparam comprando com antecedência as moscas que lhes farão companhia depois de mortos.

Zuzé Bisgate coloca em evidência não só duas formas de ver a morte (desassombrada, desdramatizada, natural, nas comunidades rurais; repelida e negada, nas culturas urbanas), mas também a crença na profunda ligação entre vida e morte. A morte

gera vida, num ciclo contínuo de regeneração. Por isso, não provoca angústia<sup>45</sup>, já que a terra se alimenta de matéria em decomposição.

*“E depois, minha boca cheira a coisa falecida. Quem se aflige [sic] com matéria morta? Só os da cidade. Nós, daqui, sabemos bem: é do podre que a terra se alimenta.” (CNT, p.148)*

A familiaridade e a aceitação “natural” da morte estão ainda patentes na nova actividade de Zuzé: vender as moscas que acompanharão as pessoas depois de mortas. Põe-se, assim, em evidência o carácter grotesco da degradação física dos mortos, da sua decomposição. Surge, então, em confronto a repulsa e hesitação do leitor e de alguns aldeãos e a placidez e naturalidade com que Zuzé encara a morte e a degradação que ela implica, materializada nas moscas:

“Pois é o que ele vende: moscardos. Matéria viva e mais que viva – vital para o mortal cidadão. Pois, diz o Bisgate, cada um deve tratar as moscas que, depois de mortos, nos visitarão no túmulo.

*- São os nossos últimos acompanhantes.” (CNT, p.149)*

A inevitabilidade dessa degradação não se esconde, disfarça ou nega. Pelo contrário, alimenta-se e trata-se, num acto de preparação da própria morte.

O cómico e o sério, o sublime e o baixo surgem, assim, em simultâneo (por um lado, lavar as moscas a seco, por outro, a verdade filosófica por detrás das suas afirmações). Mais uma vez, a vida e a morte estão lado a lado, intimamente ligadas.

A ironia vai ainda nascer do facto de ser o próprio Zuzé quem vai estrear as moscas, que anunciam publicamente a sua morte:

---

<sup>45</sup> Em “Governados pelos mortos”, nos animais, que nos servem de exemplo de bem viver, admira o descamponês precisamente a ausência de angústia em relação à sua morte, quer porque a ignoram, quer porque vivem junto à terra, lugar dos mortos por excelência. Dessa ignorância e dessa ligação telúrica que desdramatizam a morte advém a felicidade:

“Feliz é a vaca que não pressente que, um dia, vai ser sapato. Mais feliz é ainda o sapato que trabalha deitado na terra. Tão rasteiro que nem dá conta quando morre.” (CNT, p.117)

“Num instante, uma multidão de moscas se avizinha. Zuzé, vitorioso, aponta a mulher:

- *Vê? Vê as moscas que vendi a esse cabrão?*

Mas as moscas, em lugar de escolherem o tombado Julbernardo, circundam a cabeça de Zuzé. Alarmado, ele enxota-as. Em vão: já a moscardaria lhe pousa, vira e revira. Então, Zuzé Bisgate desce dos seus próprios joelhos e se derrama em pleno chão. O sangue se vê brotar de seu peito.” (CNT, p.151)

Finalmente, o conto “O último ponto cardeal” é uma belíssima história de amor, metáfora para a concepção da existência como um ciclo perpetuamente renovado de nascimento-morte-renascimento.

Apolinário sempre vira no este<sup>46</sup> o seu local de felicidade, região do nascimento, ou renascimento, do Sol, de Vénus, associado a todas as manifestações de renovação e ao amor. Por isso, “sempre que se encontrava perdido ele tomava o sentido do nascente” (BNE, p.81).

Apolinário e Rosandra vivem na tristeza dos filhos que não vingaram e, talvez por isso, o pobre homem benze-se antes de fazer amor. Um dia, revela a sua mulher o que pede a Deus nessas orações: encomenda-se a Deus, desejando morrer em pleno acto sexual, “na fragrância desse flagrante”, “a maneira mais feliz de falecer” (p.83). É que, nessa noite, ele pressente que, finalmente, Deus lhe irá fazer a vontade, numa aceitação plácida e natural da iminência da morte. Em vez de a recusar ou iludir, Apolinário entrega-se a essa morte gloriosa em que, “quem sabe, desta vez, é que a semente pega e ela ganha em si um outro ser” (BNE, p.83).

Mais uma vez, encontramos na narrativa de Mia Couto uma espécie de morte sacrificial em que Apolinário troca a sua vida pela vida de um novo ser. Daí que ele afirme que a sua morte não é definitiva, é passageira, mero degrau na escala da vida, que se compõe de um ciclo interminável e perpétuo de nascimentos, mortes e renascimentos, em

---

<sup>46</sup> “Se o Oriente é muitas vezes oposto a Ocidente, como a espiritualidade o é ao materialismo, a sabedoria à agitação, a vida contemplativa à vida activa, a metafísica à psicologia ou à lógica, é por causa de tendências profundas muito reais, mas em nada exclusivas, (...), provocada [sic] pela *ocidentalização* progressiva das elites orientais. No entanto, o símbolo subsiste, mesmo ignorando as localizações geográficas.

Existem, aliás, outras razões para esta dualidade, sendo a principal o facto de o Sol se levantar a Este e se pôr a Oeste. **Ex oriente lux.** (...)

(...) Oriente-Occidente: é, como modalidade particular de dualidade acima exposta, a dualidade da vida e da morte, da contemplação e da acção (CORT, CORA, GRIF).” (CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Teorema, 1994, p.491.)



que as gerações anteriores reencarnam nas gerações que lhes sucedem. Tal como o Sol nasce a este e se põe a oeste, todos os dias, nascendo e morrendo perpetuamente, também a existência nasce e morre, para nascer de novo no dia seguinte:

“Mas o homem lhe beija enquanto sussurra: que aquela morte não era de morrer. O simples deslize do sol para a sombra, da água para o charco. Morrer de passagem, temporariamente sem tempo.” (*BNE*, p.84)

A morte é, assim, uma mudança de estado e não algo definitivo. Nas suas últimas palavras, revela Apolinário uma concepção sagrada tanto do amor como da morte, pois abrem caminho ao que fica “além do além” (*BNE*, p.84), a um mundo onde não há pontos cardeais, não há início nem fim, nascimento nem morte, caos nem ordem, onde vivos, mortos e vindouros estarão todos juntos.

Cumprida a sua missão, lançada a semente de um novo ser, perpetuado na sua descendência, Apolinário entrega-se tranquilamente à morte, virando-se para o poente. Passa, assim, do este, que sempre norteara a sua vida, para o oeste, que marca a sua morte.

As personagens de Mia Couto parecem, na sua enorme simplicidade, seres extraordinários e excepcionais que deambulam no limiar entre a vida e a morte, num espaço onde sonho e realidade se confundem. A morte persegue-os constantemente, fruto das catástrofes naturais e das condições sociais e políticas de uma África que carrega consigo o peso da História. No entanto, num clima de destruição e decadência generalizadas, a morte, paradoxalmente, dá um sentido à existência destes homens, mulheres e crianças, situando-os no espaço do sagrado. Pela visão mítica e sagrada da morte, concebida como mais um momento na existência do ser humano em que este acede a um estatuto mais elevado e passa a pertencer ao conjunto dos residentes permanentes do inconsciente colectivo, as personagens de Mia Couto recusam o seu dramatismo, evidenciando o seu potencial de renovação, promessa de uma nova vida, mais feliz e mais justa, de um renascimento individual e colectivo que fomenta a esperança no futuro.

## **2.2 Terra Sonâmbula: perseguidos pelos mortos**

“- Não aceitamos a mandança dos mortos.  
Mas são eles que nos governam.”

Mia Couto<sup>47</sup>

Se as colectâneas de contos são marcadas, como vimos, pela presença constante da morte e das crenças autóctones sobre a morte, os mortos e o Além, revelando um mundo sempre à beira do abismo em que os seres humanos convivem diariamente com a morte, mas também desenvolvem, pelo recurso ao simbólico e ao mito, mecanismos que lhes permitem lidar de forma eficaz com o drama e a perturbação que ela provoca, transformando-a em momento de prolongamento da vida, de regeneração e renascimento, os romances de Mia Couto não vão ser diferentes. Em *A Varanda do Frangipani* e *O Último Voo do Flamingo*, a acção gira em redor da investigação de uma série de mortes misteriosas. Em *Terra Sonâmbula* e *Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra*, temos um diálogo constante entre um pai, já morto, e o seu filho. O romance *A Varanda do Frangipani* é narrado pelo espírito de Ermelindo Mucanga, que possui o corpo de Izidine Naíta. Em *Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra*, a terra recusa-se a receber um morto que, por sua vez, não está pronto para morrer.

Mas os romances do autor moçambicano versam, sobretudo, uma outra morte, permanente, insidiosa: a que sofre a própria terra moçambicana, vítima da guerra, da fome, da corrupção e do aniquilamento cultural. E contra esta condenação à extinção de um mundo, de uma cultura, encontramos os velhos, que ensinam às gerações mais novas a importância do respeito pelas tradições, marcadas por uma cosmovisão em que o mundo empírico interage com um mundo invisível, povoado de deuses e espíritos que traçam o destino dos homens.

Esta concepção do mundo surge-nos imediatamente plasmada em *Terra Sonâmbula*, nomeadamente numa das epígrafes da obra, atribuída a Platão:

---

<sup>47</sup> COUTO, Mia. “Governados pelos mortos”. In *Contos do Nascer da Terra*. Lisboa: Caminho, 1997, p.115.

“Há três espécies de homens:  
os vivos, os mortos e os que andam no mar.” (TS, p.7)

Aqui, se encontram condensadas não só as personagens do romance, mas também os dois mundos que nele constantemente se vão cruzar: o mundo dos vivos e o mundo dos mortos.

A morte é uma permanente em *Terra Sonâmbula*, manifestando-se logo desde o seu início, no título do primeiro capítulo – “A estrada morta”. Este é, aliás, o espaço onde se vai desenrolar a acção da primeira narrativa, retrato desolado de um país arrasado pela guerra civil e suas consequências. A descrição com que se inicia o romance é a imagem angustiante de uma paisagem marcada pela destruição e pela morte, uma estrada que parece não levar a lado nenhum, revelando a familiaridade dos homens com a morte:

“Naquele lugar, a guerra tinha morto a estrada<sup>48</sup>. Pelos caminhos só as hienas se arrastavam, focinhando entre cinzas e poeiras. A paisagem se mestiçara de tristezas nunca vistas, em cores que se pegavam à boca. Eram cores sujas, tão sujas que tinham perdido toda a leveza, esquecidas da ousadia de levantar asas pelo azul. Aqui, o céu se tornara impossível. E os viventes se costumaram ao chão, em resignada aprendizagem da morte.” (TS, p.9)

Este é, então, um contexto em que os seres humanos vivem paredes meias com a morte (“-*Lhe peço, tio Tuahir. É que estou farto de viver entre mortos.*” (p.11)), um presente que “traz a morte na ponta dos dedos” (p.73), consequência de uma guerra que, na sua voracidade, não poupa nem os vivos nem os mortos, mergulhando-os na solidão e na orfandade:

“- *É que você está só. Foi o que fez essa guerra: agora todos estamos sozinhos, mortos e vivos. Agora já não há país.*” (p.165)

---

<sup>48</sup> Esta estrada morta, como vimos, opõe-se à estrada viva, referida na epígrafe, que se movimenta por acção do sonho.

E a morte manifesta-se de forma ainda mais evidente no machimbombo queimado que Tuahir e Muidinga encontram na estrada desolada. No seu interior, os corpos carbonizados amontoam-se. Face a tal cenário, a indiferença do velho Tuahir perante a morte, por hábito ou por necessidade de sobrevivência, assume uma dimensão quase grotesca, pela banalização (“- *Não faça essa cara, miúdo. Os falecidos se ofendem se lhes mostramos nojo.*” (p.11)) e distanciamento que evidencia. Pelo contrário, o jovem Muidinga mostra repulsa e receio por um espaço “contaminado pela morte” (p.11) e que, por isso, na sua opinião, necessitava de cerimónias de purificação.

Decidem, então, enterrar os mortos. No caminho de regresso, encontram um novo corpo, de um homem que tinha sido morto a tiro. Mais uma vez, Tuahir mostra uma atitude de desrespeito e desprezo pelo cadáver, ao passo que Muidinga teme a presença dos “espíritos dos falecidos [que] ainda por ali pairavam”, uma vez que as mortes haviam ocorrido há pouco tempo, o que revela a crença que os espíritos se mantêm por perto nos primeiros tempos da morte, gerando o perigo de desequilíbrio e perturbação. Saberemos, mais tarde, quem é o morto: a personagem principal da segunda narrativa, Kindzu, o autor dos cadernos.

Tuahir conta a Muidinga como o conheceu e o salvou da morte, envenenado por uma mandioca brava. No seu relato evidencia-se, mais uma vez, a banalização da morte nos campos de deslocados, nomeadamente das crianças, cujos corpos eram deixados nus e abandonados, pois as suas roupas haviam-lhes sido roubadas logo que elas haviam perdido forças para se defenderem. É um mundo grotesco, em que a luta pela sobrevivência revela o que há de pior no ser humano e em que a indiferença perante a morte é generalizada e chocante, ao ponto de se enterrarem crianças ainda vivas.

Mas na sua viagem pela estrada, Tuahir e Muidinga vão encontrar seres humanos que, vivendo no limiar da morte, são o símbolo da tenacidade com que os homens, mesmo no seio das maiores adversidades, se agarram à vida.

Esse é o caso do velho Siqueleto que, como a árvore, morre “só de mentira” (p.72), porque teima em resistir, em ficar na sua terra, permanecendo vivo e, assim, ganhando à guerra. Tal como a árvore, ele não morrerá nunca, regenerando-se e repetindo-se perpetuamente. Por isso, no final, quando enfia um dedo no ouvido e dele jorra sangue até ele se desvanecer, no seu lugar fica uma semente, o princípio de tudo, prova evidente de que a vida continuará, ainda que sob novas formas.

“Então ele mete o dedo no ouvido, vai enfiando mais e mais fundo até que sentem o surdo som de qualquer coisa se estourando. O velho tira o dedo e um jorro de sangue repuxa da orelha. Ele se vai definhando, até se tornar do tamanho de uma semente. (TS, p.75)

Na morte dá-se, assim, o renascimento, a regeneração, na perpetuação de uma circularidade securizante. Por isso, quando Muidinga reflecte sobre a morte de Siqueleto, constatamos a forma desassombrada e natural como é vista, simples momento na existência, inevitável e intimamente ligado à própria vida, recuperando a metáfora do rio no seu permanente fluir:

“Não era o puro falecimento do homem que lhe pesava. Não nos vamos habituando mesmo ao nosso próprio desfecho? A gente vai chegando à morte como um rio desencorpa no mar: uma parte está nascendo e, simultânea, a outra já se assombra no sem-fim.” (TS, p.93)

Mas a morte daquele velho era diferente: com ele, morriam as aldeias, todo um mundo, isto é, uma cultura, desaparecia, deixando todos os antepassados órfãos e os vivos sem um lugar onde pudessem perpetuar as tradições, numa imagem apocalíptica de um mundo em vias de extinção:

“Contudo, no falecimento de Siqueleto havia um espinho excrescente. Com ele todas as aldeias morriam. Os antepassados ficavam órfãos da terra, os vivos deixavam de ter lugar para eternizar as tradições. Não era apenas um homem mas todo o mundo que desaparecia.” (TS, p.93)

Esta é a verdadeira morte, definitiva e irreversível. Enquanto a morte atinge apenas o indivíduo, a aparência, a vida continua; mas quando ela atinge o grupo e a sua coesão, a sobrevivência é definitivamente ameaçada.

A segunda narrativa é composta pelos cadernos de Kindzu, que começa por recordar a sua infância e o papel preponderante que nela havia tido o seu pai, o velho Taímo. Taímo “sofia de sonhos”, que, como vimos, se constituíam revelações da verdade,

notícias sobre o futuro, que lhe eram transmitidas pelos antepassados, que assim comunicam com os vivos, nomeadamente através dos mais velhos que, pela sua proximidade com a morte e com os antepassados, e pela sua sabedoria, se constituem intermediários privilegiados entre os vivos e os mortos<sup>49</sup>. Os conselhos e advertências dos mortos eram, assim, as orientações que os vivos seguiam para viverem uma vida que assentava nas forças do mundo invisível e, assim, ganhava sentido:

“Meu pai sofria de sonhos, saía pela noite de olhos transabertos. Como dormia fora, nem dávamos conta. Minha mãe, manhã seguinte, é que nos convocava:

- *Venham: papá teve um sonho!*

E nos juntávamos, todos completos, para escutar as verdades que lhe tinham sido reveladas. Taímo recebia notícia do futuro por via dos antepassados. Dizia tantas previsões que nem havia tempo de provar nenhuma. Eu me perguntava sobre a verdade daquelas visões do velho, estorinhador como ele era.

- *Nem duvidem*, avisava mamã, suspeitando-nos.

E assim seguia nossa criancice, tempos afora. Nesses anos ainda tudo tinha sentido: a razão deste mundo estava num outro mundo inexplicável. Os mais velhos faziam a ponte entre esses dois mundos.” (TS, p.16)

Este tempo de harmonia e equilíbrio foi alterado pela guerra que trouxe consigo a morte e o desaparecimento de Junhito, o menino-nação no qual Taímo depositara tanta esperança. Enlouquecido pelo desaparecimento do filho, Taímo mergulha no álcool e acaba por morrer de inanição e tristeza.

Taímo é sepultado nas águas do mar. Mas no dia seguinte deu-se um episódio maravilhoso: o mar secou e, no seu lugar, surgiu um palmeiral cheio de frutos. Os homens lançaram-se sobre eles e então ouviu-se uma voz que lhes pedia que deixassem aquelas riquezas no seu lugar. Para Kindzu, essa voz não era mais do que o espírito do pai que se manifestava através das palmeiras, pedindo aos homens que respeitassem o carácter sagrado daqueles frutos e que poupassem aquelas árvores sob pena de desencadearem uma série de infortúnios e desgraças:

---

<sup>49</sup> Também Sulplício, o pai do tradutor de Tizangara, é muito respeitado pelos habitantes da vila, “razão dos antepassados que ele dispunha na eternidade.” (UVF, p.108)

“Sua voz se ajoelhava clamando para que se poupassem as árvores: o destino do nosso mundo se sustentava em delicados fios. Bastava que um desses fios fosse cortado para que tudo entrasse em desordem e desgraças se sucedessem em desfile.” (TS, p.21)

Medianeiro, em vida, das mensagens dos antepassados, Taímo tornara-se, agora, um deles, dando aos homens conselhos sobre a sua actuação e advertindo-os para as consequências nefastas dos seus comportamentos, num indício claro da inundação que acontece logo a seguir, símbolo da tragédia provocada pela guerra civil. Existe, por isso, uma relação de causa-efeito entre a actuação dos homens e as manifestações da natureza e do mundo invisível, caracterizadas pelo maravilhoso. Ao provocar, pela sua ganância e desobediência, um desequilíbrio na ordem da natureza, o Homem convoca a desgraça e a punição.

Mas o desequilíbrio provocado pela morte estava também patente na loucura da mãe de Kindzu. Por isso, foi necessário consultar o feiticeiro, para saber as razões para o falecimento de Taímo. A loucura da viúva relacionava-se, assim, com as circunstâncias da morte do marido, “um falecimento sem validade, desses que pedem as mais devidas cerimónias” (p.21). Confirmada a estranheza daquela morte, o feiticeiro recomendou um conjunto de procedimentos que permitiriam a purificação da morte e afastariam definitivamente o espírito do morto.

Também Kindzu havia mudado – a inocência e a fantasia que haviam marcado os primeiros anos da sua vida tinham sido destroçados pela acção devastadora da guerra. Esmagado por “aquele mundo que me estava matando” (p.30), marcado pela morte tanto dos mortos como dos vivos, Kindzu resolve sair da sua terra e procurar os guerreiros naparama. Mas logo seu pai lhe surge num sonho, advertindo-o para o severo castigo que sofrerá se abandonar a sua aldeia:

*“Meu pai me surgiu no sonho, perguntando:*

*- Queres sair da terra?*

*- Pai eu já não aguento aqui. Fecho os olhos e só vejo mortos, vejo a morte dos vivos, a morte dos mortos.*

*- Se tu saíres terás que me ver a mim: hei-de-te perseguir, vais sofrer para sempre as minhas visões...*

- Mas, pai...

- Nunca mais me chames pai, a partir de agora serei teu inimigo.” (TS, p.30)

Os velhos da aldeia, portadores de uma sabedoria milenar que lhes permite conhecer o mundo dos espíritos, revelam, então, a Kindzu que este tinha que sossegar a morte de seu pai, despedir-se dele convenientemente, senão a sua vida “seria um indesejável novelo” (p.31). Revela-se, assim, a extrema importância da relação entre os vivos e os mortos que condicionam a existência daqueles. Por essa razão, é uma absoluta necessidade respeitar os rituais e as vontades dos mortos. Taímo era um morto enlouquecido devido à guerra, e por isso era necessário pacificar o seu espírito.

Além disso, advertem Kindzu para a onipresença do espírito de seu pai, que o perseguirá por todo o lado. É que, como lhe diz o *nganga*, ao partir da sua terra, ao abandonar os seus antepassados, Kindzu tornar-se-á um outro homem, perderá a sua identidade original e sofrerá as consequências nefastas desse afastamento das suas raízes<sup>50</sup>.

O segundo caderno vai ser uma narração, marcada pela presença permanente do sonho, de todas as maravilhosas peripécias que, desde o princípio da sua viagem, Kindzu vai viver e ter que ultrapassar, e que ele naturalmente aceita como manifestações do espírito de seu pai que, tal como lhe havia prometido, o perseguia (“A viagem mal começava e já o espírito de meu velho me perseguia.” (p.41)). Vítima do “chissilla”, da maldição do pai, Kindzu enfrenta uma série de obstáculos que só consegue vencer com a ajuda do objecto mágico que o *nganga* lhe tinha dado. Mas a primeira vitória no confronto com os espíritos é ilusória, pois rapidamente se vê a braços com novos obstáculos, “estranhas sucedências” (p.42) em que a natureza surge em revolução e em que as metamorfoses são uma constante. Mais uma vez, as manifestações maravilhosas são uma consequência da acção dessas forças invisíveis que regem as vidas dos homens e que os castigam quando estes não respeitam as suas vontades e códigos de conduta.

---

<sup>50</sup> Surendra Valá, vítima de acções de discriminação e violência, resolve partir e explica a sua decisão dizendo a Kindzu que as suas raízes, a sua identidade não estavam naquele local. Quem não tem os seus antepassados, não é ninguém socialmente e a comunidade não o toma como seu. Os antepassados são, assim, um importante sinal de pertença e de identidade:

“- Tu tens antepassados, Kindzu. Estão aqui, moram contigo. Eu não tenho, não sei quem foram, não sei onde estão. Vês, agora, o que aconteceu? Quem é que me veio consolar? Só tu, mais ninguém.” (TS, p.28)



No entanto, é nas areias da praia de Tandissico que Kindzu vai viver a experiência mais aterradora, arrastado pelas forças do submundo que o querem transportar para o Além:

“Foi quando, num súbito, vi uma mão sair da terra. Subiu no espaço e, avançando no desajeito de um cego, me agarrou a perna. Tombei, gritando. Consegui me soltar. Depois, levantei e corri pelo areal até me esgotar. (...)

(...) Pois, daquele areal foram saindo outras mãos, mãos e mais mãos. Pareciam estacas de carne, os dedos remexendo com desespero de passaritos pedindo comida.

Confesso: naquele momento, chorei, igual uma criança.” (TS, p.42)

No meio desta aflição, tem a visão grotesca e indescritível de um *psipoco*, isto é, de um espírito maléfico que se compraz com o sofrimento dos vivos, que começa a escavar uma cova, também ela caracterizada pela dimensão sobrenatural, pois a areia que o *psipoco* vai levantando transforma-se em água.

“Levantei os olhos: ele ali estava! Nem eu posso trazer o recorde dessa figura. Suas formas não figuravam um desenho de descrever, semelhando um maufeitor vindo dos infernos. Sempre eu só ouvira falar deles, os *psipocos*, fantasmas que se contentam com nossos sofrimentos. Ali estava um deles, inteiro de sombra e fumo. Segurou a pá e começou a cavar. A areia se convertia em água e se soltava com barulho líquido.” (TS, pp.42-43)

O *psipoco* obriga-o a entrar na cova e explica-lhe que o chão do mundo dos vivos é o tecto de um outro mundo, constituído por vários estratos até ao local onde se encontra o primeiro morto. Entrar na terra, é, assim, iniciar esse percurso que nos leva até ao antepassado fundador<sup>51</sup>. O acto do sepultamento torna-se, por isso, o momento em que o mundo dos vivos e o mundo dos mortos se ligam:

“- Fica saber: o chão deste mundo é o tecto de um mundo mais por baixo. E sucessivamente, até ao centro, onde mora o primeiro dos mortos.” (TS, p.43)

---

<sup>51</sup> Vide pp.323-324.

Algumas noites depois, Kindzu volta a ter, mais uma vez, “quem sabe, um sonho” (p.44). Nesse sonho, de um mar estranhamente calmo emerge um grupo de afogados<sup>52</sup>, do qual se destaca o seu pai, que lhe fala, confessando-lhe que foi muito melhor terem-no sepultado nas águas já que “esse chão está cheio de mortos” (p.45), numa alusão clara à banalização da violência e da morte na terra moçambicana. Refere-se, depois, ao Além, que afinal não difere em nada da terra dos vivos<sup>53</sup>, marcado, ele também, pela morte e pela desordem total. A descrição é grotesca, revelando um mundo do invisível que continua o que se passa no mundo dos homens<sup>54</sup>:

“Não estava satisfeito com os aléns. Também lá não sucedia o sossego: toda a hora os ossos disputavam lugar nos seus antigos corpos. Na confusão, eles se baralhavam todos e se combinavam em desordem, ossos de uns em corpos de outros. No resultado, se pariam desencontrados monstros.” (TS, p.45)

Esta é uma imagem apocalíptica de uma terra totalmente mergulhada na destruição e na morte, que condicionam até o mundo dos espíritos. O sonho torna-se, desta forma, uma revelação, explicação para os acontecimentos estranhos que Kindzu havia vivido:

“Ele sorriu, desprezador. Eu, se me pensava esperto, não descobrira a razão da vida estar a correr às mil porcarias? Tudo aquilo era castigo encomendado por ele, meu legítimo pai. Minhas desavenças, os tropeços que sofria, provinham de eu não ter cumprido a tradição. Agora, sofria os castigos dos deuses, nossos antepassados.”<sup>55</sup>” (TS, pp.45-46)

Institui-se, assim, uma lógica em que homens e deuses partilham da mesma origem e se encontram intimamente relacionados: o que acontece aos vivos é a consequência inevitável dos seus actos e da avaliação que os deuses deles fazem. Quem não cumprir com as prescrições impostas pelos deuses sofrerá punições e castigos que condicionarão toda a sua vida. No seio desta desordem (retomada, mais tarde, nas palavras do feiticeiro),

---

<sup>52</sup> Vide p.339.

<sup>53</sup> Vide p.308, pp.334 e segs. e p.348.

<sup>54</sup> “Deste modo, a vida do *xikwembu* parece ser a continuação exacta da sua vida terrestre.” (JUNOD, Henri. *Usos e Costumes dos Bantu*. Tomo 2. Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique, 1996, p.321.)

<sup>55</sup> Vide p.245, nota<sup>143</sup>.

a vida dos homens encontra-se verdadeiramente ameaçada, uma vez que o Além e os mortos já não conseguem desempenhar o seu papel regulador e modelar.

E aos olhos do pai, Kindzu sofria, tal como os mortos, desse desencontro em relação a si próprio e à sua identidade: “Eles andavam com os ossos desconstruídos; eu andava com alma de outro.” (p.45). Ao abandonar a sua terra e os seus antepassados, Kindzu tinha-se transformado noutra pessoa e isso o pai não lhe perdoava, perseguindo-o e punindo-o.

Táimo é, assim, a chave que abre as portas para a interpretação das ocorrências sobrenaturais, que mais não são do que castigos pelo desrespeito da tradição e dos antepassados. As desgraças que perseguem Kindzu são uma metáfora para as desgraças que a própria nação vive, ela também “em divórcio com os antepassados” (TS, p.46). Sem os rituais prescritos pela tradição, os mortos não podem descansar e gera-se um desequilíbrio que se vai reflectir no dia-a-dia dos vivos.

Táimo revela ao filho a razão do seu azedume e da perseguição que lhe move. Ele é uma alma errante, um “morto desconsolado”, porque não tinha ninguém que lhe rendesse as devidas homenagens e que cerimoniasse em seu favor. Ao abandonar a casa e a árvore sagrada, morada dos antepassados, Kindzu tinha-o feito sem rezar ao pai e sem pedir a sua permissão. Por isso, agora era castigado. Os mortos assumem, assim, um papel regulador e de juizes, sancionando os indivíduos que desrespeitam a tradição e, dessa forma, põem em causa a coesão do grupo:

“- Sou um morto desconsolado. Ninguém me presta cerimónias. Ninguém me mata a galinha, me oferece uma farinhinha, nem panos, nem bebidas. Como posso te ajudar, te livrar das tuas sujidades? Deixaste a casa, abandonaste a árvore sagrada. Partiste sem me rezares. Agora, sofres as consequências. Sou eu que ando a ratazanar teu juízo.” (TS, p.46)

As relações entre os mortos e os vivos fazem-se, por isso, de reciprocidade, já que os mortos só ajudam os vivos que os respeitam e recordam através de vários rituais. Ao partir da sua terra, Kindzu tinha cortado definitivamente esse laço com o Além, provocando um desequilíbrio na delicada relação de forças entre o mundo visível e o mundo invisível.

E o que é verdade para os homens, é-o também para a nação moçambicana: o seu presente de sofrimento e dor é um reflexo, tal como no episódio do palmeiral<sup>56</sup>, da acção do seu povo, que se afastou das tradições e dos antepassados:

“O velho Taímo se explicou: eu não podia alcançar nada do sonhado enquanto a sombra dele me pesasse. A mesma coisa se passava com a nossa terra, em divórcio com os antepassados. Eu e a terra sofríamos de igual castigo.” (*TS*, p.46)

Respeitar a tradição, honrar os mortos é, assim, o caminho assegurado para viver em harmonia com os antepassados-deuses, de que os mortos são os intermediários.

Esta é, no fundo, a tese que Mia Couto desenvolve em todos os seus romances: Kindzu, isto é, o moçambicano do presente, tem que procurar o seu caminho em íntima relação com os antepassados e seus ensinamentos. Só assim poderá construir uma nação nova, livre da miséria e do sofrimento que a têm marcado e que são consequência do afastamento dos moçambicanos em relação aos seus antepassados, isto é, em relação a uma matriz cultural que os faça recuperar as suas raízes. Os mortos, e neste caso Taímo, surgem, assim, como veículos, tradutores da vontade dos antepassados que, desta forma, é revelada aos homens, constituindo-se uma explicação alternativa para os problemas dos indivíduos e da nação moçambicana.

No diálogo que se desenvolve entre Kindzu e o seu pai temos uma relação semelhante à dos vivos; o morto é um interlocutor natural, que faz revelações aos vivos e comporta-se com o filho, que busca o seu afecto, com o distanciamento que sempre o caracterizara. Conversam, recordam, riem, num momento de aparente aproximação.

Morte e vida tornam-se, assim, em contexto de guerra, indistinguíveis, já que a fronteira que as separa se torna mais fluida e a morte está continuamente a irromper na vida.

“Uma coisa a guerra faz acontecer: tudo se vai tornando verdade. Está-se pisando a fronteira, morte e vida nos trocáveis lados de um mesmo risco.” (*TS*, p.87)

---

<sup>56</sup> Vide p.187, p.237, p.242, p.243 e p.416.

Aliás, estas palavras, que reflectem a influência nefasta que a guerra exerce sobre a vida dos seres humanos, são proferidas por Farida, a bela mulher que Kindzu encontra no barco afundado ao largo de Matimati, afinal um dos *xipocos* que haviam guiado Kindzu até ali. Farida é, assim, mais um desses espíritos que, devido à guerra, erram agitados, sem saberem qual a fronteira que separa os espíritos dos vivos.

Os espíritos são sombras invisíveis no mundo dos vivos. E nem todos os escutam: Kindzu, com a sua juventude e a sua educação ocidentalizada, não os ouvia, porque eles vivem no submundo, num recanto escondido, longe dos olhos. Mas quando querem, os espíritos chamam os vivos e Kindzu é um desses chamados, é um eleito, escolhido pelos espíritos, nascido de uma semente espetada no tecto do mundo:

*“Sei que sou um deles, um espírito que vagueia em desordem por não saber a exacta fronteira que nos separa de vocês, os viventes. Nós somos sombras no teu mundo, tu jamais nos tinhas escutado. É porque vivemos do outro lado da terra, como o bicho que mora dentro do fruto. Tu estás do lado de fora da casca. Eu já te tinha visto desse outro lado, mas as tuas linhas eram de água, teu rosto era cacimbo. Fui eu que te trouxe, fui eu que te chamei. Quando queremos que vocês, os da luz, venham até nós, espetamos uma semente no tecto do mundo. Tu foste um que semeámos, nasceste da nossa vontade. Eu sabia que vinhas. Te esperava, Kindzu.” (TS, p.91)*

Assolada pela guerra, que torna a morte banal e degradante, à nação moçambicana está vedada qualquer esperança no futuro, pois os homens estão condenados a morrer, numa terra que caminha para o extermínio:

*“Ao olhar o fúnebre cortejo, desaparecendo entre os escombros, me veio o pensamento: nós, que nascêramos naquele tempo, éramos os últimos viventes. Depois de nós já não havia mundo para receber mais ninguém.” (TS, p.132)*

Na imagem degradante do corpo inerte que jaz no passeio de uma rua de Matimati, constatamos, assim, da forma mais dramática, a banalização e o desrespeito pela morte, evidenciado no abandono e apodrecimento do corpo em plena rua, sem que ninguém lhe preste atenção; os pormenores da sua cor e das moscas que o rondam acrescentam

dramatismo ao retrato. Finalmente, é arrastado, sem qualquer dignidade, pelas ruas empoeiradas. Esta é a imagem grotesca de uma vila, vide de um país, que “se tinha tornado uma imensa casa mortuária” (TS, p.132).

Nas suas deambulações em busca de Gaspar, o filho perdido de Farida, Kindzu vai conhecer mais uma galeria de personagens reveladoras dos traumas e dos anseios do homem moçambicano. Entre essas personagens, destaca-se a história de Quintino, o antigo criado da família Romão Pinto, que se diz perseguido pelo fantasma do ex-patrão desde o dia em que entrara na sua casa em busca de alguns bens que pudesse roubar. Mas logo o assaltou a culpa e o medo de estar a cometer um acto impróprio de desrespeito pelos mortos, pois ali mesmo tinha sido sepultado Romão Pinto, que falecera nos tempos da Independência, vítima de uma morte estranha<sup>57</sup>. Subitamente, o cadáver de Romão Pinto ergue-se do seu túmulo e dirige-se a Quintino com a mesma arrogância e prepotência que sempre tinha evidenciado em vida (p.155).

Temos, assim, mais um episódio maravilhoso em que um morto ganha vida e regressa ao mundo dos vivos, interagindo com eles. Este facto, passado um primeiro momento de perplexidade e medo, é aceite com naturalidade por Quintino, que dialoga com o antigo patrão sem questionar as suas percepções dos acontecimentos (pp.155-162).

Aliás, a “naturalidade” deste regresso do falecido Romão Pinto é reforçada pelo facto de Quintino ser encarregue por ele de convocar o administrador de Matimati, o “camarada-chefe” (p.157) Estêvão Jonas, para um encontro onde se tratará de um negócio fraudulento entre ambos, encontro esse que é testemunhado por Kindzu e pela viúva de Romão Pinto (pp.177-180).

O fenómeno sobrenatural torna-se, assim, uma presença “objectiva” na acção, uma vez que o aparecimento de Romão Pinto tem uma leitura literal, repercutindo-se no enredo. Mas, simultaneamente, presta-se a uma leitura alegórica, já que na relação entre Quintino e o ex-patrão se evidencia não só o racismo e a prepotência do colono e a submissão de Quintino, mas também a permanência do colonialismo e seus agentes que apesar de aparentemente mortos, continuam a perseguir os nativos e a impor as suas ordens e vontades. Além disso, o diálogo entre Romão Pinto e Estêvão Jonas põe a nu os

---

<sup>57</sup> Segundo a opinião popular, Romão Pinto tinha morrido como punição pelo desrespeito pelos tabus sexuais: “Uns dizem morreu por castigo dos sangues que apanhou da amante, namoro que teve em tempo de menstruação. (...) Seja o que seja, o trás-montanhoso morrera por graça de estranhos poderes.” (TS, pp.154-155)

fenómenos de neo-colonialismo, agora explorados pelos agentes da nova ordem que com eles são coniventes.

Por outro lado, Quintino revela nos seus pensamentos e palavras muitas das crenças tradicionais sobre a morte, nomeadamente a necessidade de realizar os rituais que permitem ao morto separar-se definitivamente do mundo dos vivos: “os recém-falecidos recusam sair deste mundo se não lhes dedicamos as devidas cerimónias.” (TS, p.156). Quintino olha para o seu patrão, no Além, como se ele fosse vivo e questiona-se sobre como se teria ele desenrascado sem criados assim como sobre as razões para o seu regresso, revelando uma concepção da morte que a vê como um processo em que se passa de morto vivo a morto definitivo, finalmente em sossego. Romão Pinto ainda não sabia ser morto, provavelmente porque não havia sido cerimoniado como devia ser:

“E mais ainda: por que razão voltara? Quintino suspeitava saber: os recém-mortos têm as suas devidas iniciações, devemos deixá-los em sossego. Eles estão em seus primeiros passos na eternidade. Esses defuntos estão ainda a aprender a serem mortos.” (TS, p.156)

Tal como Taímo havia prometido, aparece a Kindzu o *mampfana*, a mítica ave mata viagens, mais um dos muitos castigos<sup>58</sup> de que Kindzu havia sido alvo por teimar em abandonar a sua terra. Kindzu chama, então, pelo pai<sup>59</sup>, tocando “os recantos da alma onde

---

<sup>58</sup> Taímo já havia dito a Kindzu que ele andava por caminhos impuros, que não foram limpos dos xicuembos e, por isso, estava sujeito a toda uma série de desgraças.

<sup>59</sup> Em *O Último Voo do Flamingo*, o espírito da mãe do narrador também lhe aparece para o salvar de uma situação de grande perigo. Cansado do que se passava em Tizangara, o narrador refugia-se no mato, onde assiste a uma acção de desminagem realizada por alguns estrangeiros. Prepara-se, então, para atravessar o campo minado, mas a visão da falecida mãe vem em seu auxílio. Mais uma vez, os mortos, os que encetaram uma passagem da “fronteira da vida, para além do nunca mais” (UVF, p.115), vêm ao mundo dos vivos e interagem com eles para ajudarem os seus familiares.

A falecida mãe revela, então, ao filho que a guerra nunca havia acabado, que se vive uma ilusão de paz:

“- A guerra nunca partiu, filho. As guerras são como as estações do ano: ficam suspensas, a amadurecer no ódio da gente miúda.” (p.116)

O espírito da mãe adverte o narrador para os perigos daqueles terrenos (“Não fique aqui que esses caminhos ainda têm o pé da guerra. A pegada está viva!” (p.116); “Mas primeiro me prometa: nunca siga pelos carreiros onde seguiam aqueles homens que você espreitava há um bocadito.” (p.117)). Os mortos desempenham, assim, a sua função de protectores dos vivos, mas também de reveladores do futuro (“-Volte para a vila, há-de acontecer tantíssima coisa.” (p.117)).

Finalmente, a mãe conta ao narrador a lenda do flamingo, que narra o nascimento do primeiro poente-morte, no tempo original em que tudo era luz e dia perpétuo. Estabelece-se, assim, um diálogo entre

cicatrizo o nosso nascimento” (p.194), num regresso às origens e ao subconsciente. Então, subitamente, a ave rasgou-se em duas e desfez-se. Kindzu golpeia a “maldiçoada árvore” onde ela estivera pousada, mas esta começa a falar-lhe, revelando-lhe que é a última árvore e portanto não deve ser destruída sob pena de provocar uma alteração da ordem da natureza.

Kindzu reconhece, na árvore, a voz do *psipoco* que o havia atacado na praia de Tandissico e que, afinal, era o espírito do seu pai. No diálogo que se estabelece entre eles, constatamos que a viagem de Kindzu foi um processo de aprendizagem em que este aprendeu a conhecer o seu país e o seu povo e no fim da qual deseja voltar às origens, pedindo para isso ajuda ao pai.

“- Pai, não me deixe! Eu lhe rezo tanto...

Então, de súbito, com um deflagrar de trovejo, a ave se rasgou em duas, desmeiada. Caíram suas penas, se esfarelaram suas garras e seu corpo se desconjuntou como se fosse feito só de brasas. Fechei os olhos: uma tontura me percorria. Segurei a catana e golpeei a árvore. Naquele momento, porém, de dentro do tronco, me chegou a voz:

- *Eu sou a última árvore. Aquele que me cortar ficará mulher, se for homem. Se tornará homem, se for mulher.*

Reconheci aquela voz: era a do fantasma, da aparição que me roubou o mundo nas praias de Tandissico. O *xipoco* me perguntou:

- *O que aprendeste debaixo da casca desse mundo?*

- *Eu quero voltar, estou cansado. Eu agora sei quem és, me ajude a voltar.”* (TS, pp.194-195)

Concluído o processo de aprendizagem, pronto para regressar à sua terra natal, Kindzu pode, agora, contar com o espírito do pai, encarnado na última árvore, não como um oponente, como o havia sido até ali, mas como um adjuvante, que vai protegê-lo contra os obstáculos impostos pelos antepassados desagradados com a acção dos homens. O mundo dos vivos e o mundo dos mortos parecem, agora, reconciliados (“Mais um pouco e lá estava a árvore onde eu, junto com meu pai, matámos a ave mampfana.” (TS, p.206)) e

---

mãe e filho como ocorreria em vida da mãe, numa relação de intimidade entre vivos e mortos que perpetua as relações familiares e em que os mortos surgem como guias, protectores e apaziguadores dos vivos.



finalmente Taímo assume aquela que é a primeira função dos antepassados: protegerem os seus descendentes.

Mas não é só o espírito do pai que lhe faz revelações. No último caderno, Kindzu narra mais um sonho, em que os “fantasmas” (p.213) daqueles que se haviam cruzado consigo (Farida, Antoninho, a mãe, Junhito) “trabalhassem em minha cabeça para me transmitirem seus segredos, revelações de um outro mundo” (p.213). Mais uma vez, os espíritos que se revelam pelo sonho “explicam” o mundo e os acontecimentos, estabelecendo uma ponte entre o mundo invisível, que tudo comanda, e o mundo dos vivos. Nesse sonho, o feiticeiro da sua aldeia, seguido de uma multidão, procura “criar um outro dia”. No discurso apocalíptico do feiticeiro, vemos a imagem de um mundo à beira do abismo, numa visão absolutamente desesperada e pessimista do presente e do futuro. A morte e a violência provocarão o caos total e os próprios mortos volverão à vida para virem resgatar as partes do corpo que lhes foram mutiladas, imagem grotesca da crueldade e da degradação humana.

Mas no seio de tanto desespero, há esperança. Porque à morte sucede a vida, num movimento de renascimento, de retorno ao princípio dos tempos em que do caos nascerá uma nova ordem. E como fazê-lo? Libertando-se do presente e regressando ao passado, às origens, a *“uma raiz profunda que não foram capazes de nos arrancar”* (p.216), precisamente o contrário do que havia feito Kindzu.

*“Essa voz nos dará a força de um novo princípio e, ao escutá-la, os cadáveres sossegarão nas covas e os sobreviventes abraçarão a vida com o ingênuo entusiasmo dos namorados.”* (TS, p.216)

O retorno às raízes, às origens, permitirá, assim, a pacificação dos mortos e dos vivos que se voltarão a reconciliar. E neste processo é absolutamente necessário que os homens se libertem de um presente que os transformou em animais: há que morrer para renascer de novo, verdadeiros seres humanos, e já não os bichos em que a guerra os transformou<sup>60</sup>.

---

<sup>60</sup> No romance *O Último Voo do Flamingo*, o mundo dos vivos é caracterizado como o “lugar dos bichos”, por oposição ao mundo dos mortos, “lugar de gente” (UVF, p.116).

*“Aceitemos morrer como gente que já não somos. Deixai que morra o animal em que esta guerra nos converteu.” (p.216)*

A morte é, conclui-se, um passo necessário no caminho da humanização e do renascimento do povo e da nação moçambicanos, convertidos em bichos, “sem família, sem nação” (p.215) por acção de uma guerra que foi feita “para tirar o país de dentro” deles. Esta é a interpretação alternativa do contexto histórico moçambicano, visto pelos espíritos, e assim explicado a Kindzu, o jovem Moçambique que procura a paz e um futuro melhor. O caminho é este, o do retorno às raízes por uma morte humanizadora e redentora, que concilie vivos e mortos, os homens e os seus antepassados.

No final, compreendemos que o homem baleado da primeira narrativa é Kindzu, que morre na estrada movente, quando enceta o caminho de regresso a casa. Mas a morte não o impede de fazer esse caminho que é, no fundo, o caminho em direcção às raízes: “Deixo cair a mala onde trago os cadernos. Uma voz interior me dá força. Venço o torpor e prossigo ao longo da estrada” (p.218). Reconhece, então, Gaspar e morre na certeza de que a sua busca não foi em vão e que o futuro está ali. E das suas mãos caem os cadernos, que se transformam em “páginas de terra” (p.218), fertilizando-a e abrindo caminho ao renascimento.

### 2.3 A Varanda do Frangipani: (re)aprendendo a morrer

*“Deus me deu tarefa de morrer.  
Nunca cumpri.  
Agora, porém, já aprendi a obediência.”*  
(Palavras de Dona Hortênsia)<sup>61</sup>

*“Quem voa depois da morte?  
É a folha da árvore.*  
(Dito de Tizangara)<sup>62</sup>

Tal como já acontecera em *Terra Sonâmbula*, também em *A Varanda do Frangipani* a morte vai ser uma constante na narrativa, já que a acção tem como pano de fundo uma morte misteriosa, que o inspector Izidine Naíta vai tentar decifrar. Nessa tarefa, será ajudado pelos velhos do asilo da fortaleza de São Nicolau e acima de tudo por Ermelindo Mucanga, um morto que regressa ao mundo dos vivos, possuindo o corpo de Izidine, para ganhar o descanso que não conseguiu ter depois da morte. Aliás, Ermelindo Mucanga é o narrador do romance, acompanhando Izidine, vendo o que ele vê, sentindo o que ele sente, embora por vezes, na sua condição de espírito, consiga ver mais além<sup>63</sup>.

A sua condição de morto é posta em evidência logo na primeira frase do Primeiro capítulo, intitulado precisamente “O sonho do morto”<sup>64</sup>, capítulo que funciona como uma espécie de preâmbulo, em que a personagem principal-narrador se apresenta, estabelecendo-se de imediato o carácter maravilhoso da obra:

---

<sup>61</sup> COUTO, Mia. *O Último Voo do Flamingo*. Lisboa: Caminho, 2000, p.45.

<sup>62</sup> COUTO, Mia. *O Último Voo do Flamingo*. Lisboa: Caminho, 2000, p.161.

<sup>63</sup> Quando, dentro do armazém, Izidine perde os sentidos, já não se apercebe de mais nada, mas “o fantasma dentro dele” (VF, p.80) vê o que ele não vê e sente o que ele não sentiu: Nhonhoso ajuda-o a levantar-se e arrasta-o até Nãozinha.

<sup>64</sup> O título do capítulo entra de alguma forma em contradição com uma afirmação de Ermelindo: “Os mortos não sonham, isso vos digo. Os defuntos só sonham em noites de chuva. No resto, eles são sonhados.” (VF, p.13)

“Sou o morto. Se eu tivesse cruz ou mármore neles estaria escrito: Ermelindo Mucanga. Mas eu faleci junto com meu nome faz quase duas décadas. Durante anos fui um vivo de patente, gente de autorizada raça. Se vivi com direiteza, desglorifiquei-me foi no falecimento.” (VF, p.11)

Nesta auto-apresentação, o uso do determinante artigo definido (“Sou o morto.”) assume grande importância, uma vez que revela que não estamos perante um morto qualquer; ele é identificado na sua individualidade, tornando-se central na acção.

Mas imediatamente nos apercebemos que este é um morto infeliz, pois, como ele próprio nos diz, vive na morte um estatuto diferente do que tivera na vida: em vida, a sua existência fora marcada pela “direiteza”, mas agora é um morto “desglorificado”, porque foi sepultado sem as cerimónias e rituais prescritos pela tradição. É que ele foi um homem solitário na morte e não teve ninguém que o cerimoniaasse, o que constitui o maior drama para um africano:

“Me faltou cerimónia e tradição quando me enterraram. Não tive sequer quem me dobrasse os joelhos. A pessoa deve sair do mundo tal igual como nasceu, enrolada em poupança de tamanho. Os mortos devem ter a discrição de ocupar pouca terra<sup>65</sup>. Mas eu não ganhei acesso a cova pequena. Minha campa estendeu-se por minha inteira dimensão, do extremo à extremidade. Ninguém me abriu as mãos quando meu corpo ainda esfriava. Transitei-me com os punhos fechados, chamando maldição sobre os vivos<sup>66</sup>. E ainda mais: não me viraram o rosto a encarar os montes Nkuluvumba. Nós, os Mucangas, temos obrigações para com os antepassados. Nossos mortos olham o lugar onde a primeira mulher saltou a lua, arredondada de ventre e alma<sup>67</sup>.” (VF, p.11)

Nestas tradições e rituais, que é preciso respeitar sob pena de o morto se tornar um perigo para os vivos, lançando sobre eles maldições e não se libertando definitivamente do mundo dos vivos, assume especial relevância a relação íntima entre a morte e o nascimento. A morte é um novo nascimento (simbolizado pela posição fetal), sob um novo

---

<sup>65</sup> Esta prescrição evidencia a importância da vida, já que os mortos devem ocupar pouco espaço. A vida está, assim, no centro do pensamento africano e, como vimos anteriormente, os rituais e tabus da morte têm também como função glorificar e vivificar a vida.

<sup>66</sup> Vide p.321, nota<sup>34</sup>.

<sup>67</sup> Vide pp.325-326.

estado, o que revela o carácter cíclico da vida: se o nascimento na Terra implicara a morte no Além, a morte no mundo dos vivos permite o regresso do espírito a esse mundo, pelo que a morte nunca é definitiva.

Por outro lado, a morte aparece ligada a um tempo passado primordial (os “antigamentes”) e ao local das origens do Homem, do primeiro antepassado (normalmente, os mortos são sepultados a olhar para o local onde residem os antepassados), o que coloca, mais uma vez, em relação íntima o nascimento e a morte.

Mas os problemas de Ermelindo não se ficaram por aqui:

“Não foi só o devido funeral que me faltou. Os desleixos foram mais longe: como eu não tivesse outros bens me sepultaram com minha serra e o martelo. Não o deviam ter feito. Nunca se deixa entrar em tumba nenhuns metais. Os ferros demoram mais a apodrecer que os ossos do falecido. E ainda pior: coisa que brilha é chamariz da maldição. Com tais inutensílios, me arrisco a ser um desses defuntos estragadores do mundo.” (p.12)

Mais uma vez, os tabus da morte foram desrespeitados, nomeadamente os que se prendem com a crença de que os metais, ao serem sepultados, chamam a morte e provocam o desequilíbrio na comunidade, pois os mortos não têm o devido descanso e assombrarão os vivos, causando perturbações várias<sup>68</sup>.

Mas tudo isto aconteceu por uma razão: Ermelindo Mucanga morreu fora da sua terra, nas obras de restauro da fortaleza de São Nicolau, e, por isso, não só não foi sepultado no chão dos seus antepassados<sup>69</sup>, como não teve familiares que levassem a cabo

---

<sup>68</sup> Vide p.325.

<sup>69</sup> A importância de que se reveste, para o pensamento africano, a morte na sua terra surge igualmente reflectida nos comentários que Domingos Mourão, o colono que se entregou a Moçambique “como quem se converte a uma religião” (p.49), escuta dos seus colegas de asilo, lembrando-lhe que nunca será daquela terra porque os seus espíritos não pertencem àquele lugar:

“- Você, Xidimingo, pertence a Moçambique, este país lhe pertence. Isso nem é duvidável. Mas não lhe traz arrepio ser enterrado aqui?

- Aqui, onde?, perguntei.

- Num cemitério daqui, de Moçambique?

Eu encolhi os ombros. Nem cemitério eu não teria, ali no asilo. Mas Nhonhoso insistiu:

- É que os seus espíritos não pertencem a este lugar. Enterrado aqui, você será um morto sem sossego.” (p.49)

as cerimónias fúnebres e que propiciassem o seu espírito, permitindo a sua passagem definitiva do mundo dos vivos para o mundo dos mortos. O desenraizamento e a solidão que a morte em terra alheia implica reflectem-se, assim, no desassossego na morte e na impossibilidade de se transformar em antepassado (“impossível antepassado” (p.13))<sup>70</sup>.

Sem um funeral apropriado, Ermelindo ficou em estado de *xipoco* (ou *psipoco*), uma dessas “almas que vagueiam de paradeiro em desparadeiro” (p.12), espírito sem sossego, “morto desconstruído da sua morte” (p.12), que ainda não se “definitivou”. Por isso, não ascenderá nunca ao estado de *xicuembo*, “os defuntos definitivos, com direito a serem chamados e amados pelos vivos.” (p.12). Ele é um desses mortos “a quem não cortaram o cordão desumbilical” (p.12), isto é, que não se separou definitivamente da vida e que não é recordado por ninguém.

No entanto, ao contrário do que os *xipocos* costumam fazer, não atormenta os vivos, porque aceitou a sua condição de morto e remeteu-se ao “sossego que compete aos falecidos” (p.12), reconfortado pela presença da “magrita frangipaneira” (p.12), sob a qual fora sepultado. Tirando isso, ele é um morto sozinho (“ninguém me cuida” (p.13)), com o qual ninguém sonha. Só a pequena árvore, sua companheira de solidão, lhe “dedica nocturnos pensamentos” (p.13).

A árvore da frangipaneira situa-se na varanda de uma fortaleza colonial, o forte de São Nicolau, o que a tornou testemunha privilegiada dos vários momentos da História de Moçambique. Prisão no tempo da guerra da libertação, fora transformada em asilo de velhos após a independência, onde aqueles vivem isolados, afastados de tudo. No entanto, o isolamento do local tornara-o também imune à guerra e suas consequências. Ali, o tempo e a vida ficaram em suspenso:

---

“Voltei atrás e me sentei ao lado do português. Senti, naquele instante, tanta pena dele. O homenzinho iria morrer aqui, longe dos antepassados. Seria enterrado em terra alheia. Ele, sim, estava condenado à mais terrível das solidões: ficar longe dos seus mortos sem que, deste lado da vida, houvesse familiar que lhe deitasse cuidados. Nossos deuses estão aqui perto. O deus dele está longe, para além das vistas e das visitas.” (p.68)

<sup>70</sup> Impossibilitado de se tornar um antepassado, Ermelindo Mucanga assemelha-se ao camaleão dos mitos de origem da morte. Também Ermelindo é um mensageiro, mas ao contrário: ele transmite aos deuses os recados dos homens. Só que, como o pequeno animal, ele está a demorar muito e quando chegar, já terá sido ultrapassado pela mensagem de outrem (p.14).

“Terminada a guerra, o asilo restava como herança de ninguém. Ali se descoloriam os tempos, tudo engomado a silêncios e ausências. Nesse destempero, como sombra de serpente, eu me ajeitava a impossível antepassado.” (p.13)

Mas um dia, aquele silêncio foi perturbado: alguém estava a mexer na sepultura de Ermelindo Mucanga, desrespeitando o sagrado do local, avivando a morte. Eram os governantes que queriam transformá-lo num herói nacional, de acordo com as suas conveniências. Ermelindo, no entanto, recusa a distinção e tenta impedir aquele “engano” (p.14), pois perturbaria o seu sossego, a sua solidão de morto.

Apostado em impedir ser amado e lembrado de mentira, Ermelindo pensa reencarnar no seu próprio corpo, a partir do umbigo<sup>71</sup>, cicatriz que recorda o (re)nascimento, ressurgindo “do outro lado”, “fantasma palpável”, visível e audível entre os vivos. Mas depois decide não o fazer, porque “um xipoco que reocupa o seu antigo corpo arrisca perigos muito mortais: tocar ou ser tocado basta para descambalhotar corações e semear fatalidades.” (p.15)

Resolve, então, consultar o pangolim<sup>72</sup>, seu animal de estimação, possuidor de poderes mágicos, que vive junto dos falecidos e desce dos céus à Terra, quando chove, para trazer notícias do futuro. O pangolim dá, então, um conselho a Ermelindo: “- *Você, Ermelindo, você deve remorrer*” (p.16), isto é, regressar à vida e, desta forma, voltar a morrer para o Além. Para isso, deveria escolher alguém que estivesse próximo da morte para possuir o seu corpo e, assim, “*exercer-se como um xipoco*” (p.16).

“Nessa mesma noite, eu estava transitando para xipoco. Pelas outras palavras, me transformava num «passa-noite», viajando em aparência de um outro alguém. Caso reocupasse meu próprio corpo eu só seria visível do lado da frente. Visto por detrás não passaria de oco de buraco. Um vazio desocupado. Mas eu iria residir em corpo alheio. Da prisão da cova eu transitava para a prisão do corpo. E estava interdito de tocar a vida, receber directamente o sopro dos ventos. De meu recanto eu veria o mundo translucidar, ilúcido. Minha única vantagem seria o tempo. Para os mortos,

---

<sup>71</sup> Para Xidimingo, uma pessoa vai morrer quando acorda com o umbigo nas costas (“É verdade: nascemos com o umbigo na barriga, morremos no oposto” (p.67)): a relação que existe entre o umbigo e o nascimento é, aqui, retomada, mas agora com o umbigo nas costas, isto é, no lado que não vemos: a morte é, assim, um nascimento no mundo invisível, no inverso da nossa existência.

<sup>72</sup> Vide p.447, nota<sup>80</sup>.

o tempo está pisando nas pegadas da véspera. Para eles nunca há surpresa.” (pp.16-17)

Possuindo um outro indivíduo, ele é um ser que se transforma simultaneamente nele e noutro, aprisionado num corpo que não é o seu, mas simultaneamente vivendo a vantagem de prever o futuro, de dominar o tempo. Por isso, não pode tocar a vida.

Ermelindo Mucanga fica tão entusiasmado com o regresso à vida que sonha mesmo sem chuva. E o seu sonho é povoado por imagens do seu funeral, agora realizado de acordo com a tradição, aprendendo finalmente a ser morto:

“O que sonhei? Sonhei que me enterravam devidamente, como mandam nossas crenças. Eu falecia sentado, queixo na varanda dos joelhos. Descia à terra nessa posição, meu corpo assentava sobre areia que haviam retirado de um morro de muchém<sup>73</sup>. Areia viva, povoada de andanças. Depois me deitavam terra com suavidade de quem veste um filho. Não usavam pás. Apenas serviço de mãos. Paravam quando a areia me chegava aos olhos. Então, espetavam à minha volta paus de acácias. Tudo em aptidão de ser flor. E para convocar a chuva me cobriam de terra molhada. E assim eu me aprendia: um vivo pisa o chão, um morto é pisado pelo chão.” (p.17)

No dia seguinte, o pangolim anuncia-lhe que ele irá possuir um homem vindo de fora, não um estrangeiro, mas um polícia chegado da capital para investigar uma morte no asilo. A possessão ocupará o tempo de seis dias, o período até à morte já prevista do polícia.

Mas passado o entusiasmo inicial, Ermelindo sente, agora, receio deste regresso à vida. É que ele fora sempre um “morto solitário”, “um pré-antepassado” (p.19) e portanto podia vir a gostar de ser um “passa-noite”, podia apaixonar-se “pela outra margem” (p.19). Afinal, a sua força “era estar longe dos vivos” (p.19), até porque ele nunca soubera viver: “Eu nunca soube viver, mesmo quando era vivo. Agora, mergulhado em carne alheia, eu seria roído por minhas próprias unhas” (p.19).

---

<sup>73</sup> Vide p.236, nota<sup>136</sup>.



O pangolim reconforta-o, dizendo-lhe que poderá encontrar a paixão e que tudo se passará na varanda onde está o frangipani, seu companheiro de solidão, local sagrado, “onde os deuses vêm rezar” (p.20).

O segundo capítulo é agora dedicado à “estreia nos vivos” (p.21). Logo no primeiro parágrafo encontramos Ermelindo Mucanga já instalado no seu hospedeiro, entrando desta forma no mundo dos vivos. Tal como no Primeiro capítulo, o narrador apresenta imediatamente a personagem cujo corpo possui: Izidine Naíta, inspector da polícia. Dá-se, então, uma fusão de identidades (“Porque este Izidine, agora, sou eu. Vou com ele, vou nele, vou ele. Falo com quem ele fala. Desejo quem ele deseja. Sonho quem ele sonha” (p.21)). Logo, todo o trajecto de Izidine vai ser “filtrado”, trazido até nós pelos olhos de Ermelindo, que com ele se confunde. Assim acontece, por exemplo, com as primeiras impressões que Izidine tem da fortaleza, quando a sobrevoa de helicóptero.

Ermelindo e Izidine vão mergulhar em conjunto na investigação da morte de Vasto Excelêncio, com toda a sua teia de mentiras e mistérios, escutando as histórias fantasiosas e enigmáticas dos velhos do asilo, registadas num caderno de notas que, mais tarde, Ermelindo levará consigo, adubando a terra com essas vozes antigas, que nela encontram o seu lugar e que fecundam a vida.

E as histórias destes velhos são, elas também, marcadas pela morte. Navaia confessa, como todos os outros velhos, ter assassinado Vasto Excelêncio, mas depois diz que a “outra verdade, ainda mais parecida com a realidade” (p.28) é que Vasto Excelêncio se matou a si próprio pelas suas mãos. Essa morte estava já decidida antes mesmo de Vasto nascer, com o próprio nascimento de Navaia Caetano, a criança velha, marcada desde a infância pela maldição do *mupfukwa*<sup>74</sup>, isto é, do espírito de sua mãe, que tinha morrido por sua causa<sup>75</sup>.

---

<sup>74</sup> *Mpfhukwa* é um termo derivado do verbo *kupfhukwa* que significa “ser acordado, ressuscitar”, e que indica uma pessoa que foi ressuscitada de entre os mortos. Os espíritos *mpfhukwa*, também conhecidos por *svikwembu swa mathári* (espíritos das armas, espíritos da guerra) são os espíritos dos militares estrangeiros mortos nas guerras Nguni no sul de Moçambique. A estes espíritos é reconhecida a capacidade de *kupfhukwa* (ressuscitar) para exercer vingança – provocando doenças ou matando os descendentes dos que os mataram ou maltrataram em vida – ou para pedir protecção.

A explicação deste comportamento reside no facto de os militares e outros mortos nestas terras em território Tsonga não terem sido devidamente enterrados. As suas famílias não puderam chorá-los nem realizar os rituais necessários para os colocar nas suas devidas posições no mundo dos espíritos. Assim, as suas almas estão agitadas; são espíritos com *xiviti* (amargura).

<sup>75</sup> Também o narrador de *O Último Voo do Flamingo* é um homem “marcado” desde o nascimento. A sua história de vida assume um carácter extraordinário, pois não nasceu por inteiro. Parte de si ficou dentro das entranhas da mãe e por isso ela não o enxergava. Mais tarde, a mãe revela-lhe que só o conseguiria ver

Por isso, Navaia recorre a Nãozinha, que leva a cabo uma cerimónia “para agarrar o mupfukwa” (p.35). Sacrificado um animal, derramado o seu sangue sobre a terra, Nãozinha anuncia a Navaia que o espírito de sua mãe exigia satisfação. A mãe fala-lhe, então, pela voz do *nyanga*, dizendo ao filho que só teria paz se ele vivesse a sua infância, brincando pela velha fortaleza, para que ela ouvisse as suas folias e ficasse consolada como mãe.

Domingos/Xidimingo, o velho português, perante a evidência da morte irreversível do Moçambique que amou, deseja morrer na única nação que conhece (“Minha nação é uma varanda.” (p.50)). É que, no asilo, vive-se a morte lenta de uma espera sem fim, definha-se progressivamente. Afinal, a velhice não é mais do que “a morte estagiando em nosso corpo” (p.51). Por isso, um dia pede a Deus que lhe traga a morte, já que ele, sem “competência” para morrer, se mantém agarrado à “vaivência das ondas” (p.51), a um tempo primordial, fora do próprio tempo.

Além disso, as recordações são também uma forma de morte, uma morte que vai acontecendo aos poucos, fragmentada. Por isso, Domingos deseja não ter que lembrar, para poder ter só uma vida e, conseqüentemente, morrer uma única vez e não em “tantas pequenas mortes, essas que apenas nós notamos, na íntima obscuridade de nós.” (p.56)

Nãozinha, por sua vez, diz-se feiticeira para se proteger de uma vida que a condenou à marginalização, acusada de responsabilidade na morte do seu marido, vítima da desconfiança de feitiçaria dos seus familiares e de uma sociedade que crê que a morte, raramente natural, surge frequentemente como consequência das forças do oculto. Aliás, a sua juventude havia já sido marcada pela morte, uma vez que o seu pai se suicidara.

E todos eles, vivendo naquele asilo-ilha, são já vivos mortos, esquecidos por um mundo que deixou de os respeitar e de os considerar como guardiões do saber, conhecedores dos segredos da natureza, mas também das forças do mundo invisível, onde se costura, com finos fios, o destino dos seres humano. Os velhos descodificam, assim, as mensagens dos mortos, medianeiros que são entre os antepassados (de que estão já muito próximos) e os homens, incapazes, na sua ignorância e no seu afastamento em relação às

---

quando estivesse morta, como se só na morte e na clarividência que traz consigo, ela pudesse enxergar um filho que nunca tinha nascido por inteiro.

Entre mãe e filho nasce, então, um pacto, testemunhado por Deus e pelos espíritos: ele iria visitar a mãe quando esta estivesse a morrer para que, finalmente, ela o pudesse ver. Só no lapso de tempo entre a vida e a morte ela conseguiria enxergá-lo.

tradições e ao mundo antigo, de escutar as “vozes” dos falecidos e os segredos que elas revelam.

“Navaia Caetano lhe pedira que escutasse o mar. Porque, para além do marulhar, lhe haveriam de chegar gritos humanos.

- *Gritos?*, perguntou Izidine. *Gritos de quem?*

- *Dos falecidos*, respondera Caetano.” (p.43)

Izidine, o polícia vindo da cidade e desconhecedor da sua matriz cultural, mostra-se incapaz de entender o mundo que se esconde por detrás da realidade, as pequenas-grandes verdades que os mortos, onnipresentes e onniscientes, revelam aos vivos. Qualquer busca da verdade, qualquer explicação para os acontecimentos, terá sempre que ser procurada nas palavras e acções dos mortos<sup>76</sup>, sobretudo aqueles que não tiveram uma boa morte e que, conseqüentemente, povoam com os seus lamentos o mundo dos vivos:

“O que o velho dissera foi que, sob o ruído da rebentação, se escondiam vozes de naufragados, pescadores afogados e mulheres suicidadas. De entre esses

---

<sup>76</sup> Como vimos anteriormente, reencontramos a mesma ideia em *O Último Voo do Flamingo*, quando Temporina revela a Risi por que razão o levou até à casa da tia Hortênsia, que os habitantes de Tizagara acreditavam continuar a tomar conta do seu sobrinho, mesmo depois de morta:

“- *Entende agora por que viemos aqui? Para você ver que em Tizangara não há dois mundos.*

Ele que visse, por si, os vivos e os mortos partilharem da mesma casa. Como Hortênsia e seu sobrinho. E pensasse nisso quando procurasse os seus mortos.” (UVF, p.69)

Nas palavras de Temporina plasma-se a tese defendida por Mia Couto ao longo dos seus romances de que há que encontrar a explicação para os acontecimentos, para as tragédias que têm assolado Moçambique não só no mundo visível, o dos vivos, mas também a um outro nível, num mundo invisível, povoado pelos mortos, que interagem com os vivos. Os dois mundos constituem um só, influenciando-se mutuamente. Mas essa busca não é para todos e Massimo Risi, o estrangeiro, não compreende esta necessidade de ver na partilha do mundo entre vivos e mortos a chave para os acontecimentos.

Também o feiticeiro Andorinho dá um conselho a Risi revelador da crença de que os andamentos deste mundo são determinados por um outro mundo, invisível mas sempre manifesto, povoado pelos espíritos dos mortos, que aí continuam a vida, e que possuem as respostas para os problemas dos vivos:

“E, no fim, só um conselho. É que há perguntas que não podem ser dirigidas às pessoas, mas à vida. Pergunte à vida, senhor. Mas não a este lado da vida. Porque a vida não acaba do lado dos vivos. Vai para além para o lado dos falecidos. Procura desse outro lado da vida, senhor.” (UVF, p.159)

É que, como diz o tradutor de Tizangara ao céptico Risi, os mortos “contam histórias pela boca dos vivos.” (UVF, p.110)

lamentos lhe haveriam de chegar os gritos do próprio Vasto Excelência. O polícia sorriu, desdenhoso. Marta lhe corrigiu o cepticismo:

- *Está a ver a sua arrogância? Pois fique sabendo que, todas as manhãs, o morto grita o nome do assassino.*

- *Não posso crer.*

- *Todas as manhãs o morto clama juras de vingança.*” (pp.42-43)

Como afirma Nãozinha, só na comunhão entre os mortos e os vivos, isto é, entre o passado e o presente, a tradição e a modernidade, se revela a face do mundo que se encontra oculta, numa visão utilitária da morte que surge aos nossos olhos com todo o seu potencial de regeneração, libertando as forças da fantasia e do sobrenatural.

“Os mortos servem para apodrecer a pele deste mundo, deste mundo que é como um fruto com polpa e caroço. É preciso que caia a casca para que a parte de dentro possa sair. Nós, os vivos e os mortos, estamos a desenterrar esse caroço onde residem espantáveis maravilhões.” (p.86)

Por isso, Marta, a enfermeira assimilada que encontrara junto dos velhos o sonho e a paz que a terra moçambicana recusava aos seus habitantes, adverte Izidine para o verdadeiro crime que está a ser cometido naquele asilo. São os velhos (os antepassados vivos, conhecedores do mundo invisível e dos ensinamentos dos antepassados) que estão morrendo, e com eles um mundo de que são os guardiões máximos (“- *São guardiões de um mundo. É todo esse mundo que está sendo morto. (...) - O verdadeiro crime que está a ser cometido aqui é que estão a matar o antigamente...*” (p.59)). É o passado mais remoto (“o antigamente”), a lei dos antepassados, que está a ser destruída, as últimas raízes que prendem os moçambicanos à sua identidade, à sua cultura, à sua História (“- *Estão a matar as últimas raízes que poderão impedir que fiquemos como o senhor... (...) - Sim, senhor inspector. Gente sem história, gente que existe por imitação.*”) (p.60).

Perder essa ligação, como aliás já o afirmara Taímo em *Terra Sonâmbula*, é tornar-se outro, estranho aos seus mortos, e por isso deles definitivamente afastado. E uma vez cortada a comunicação com os antepassados, o homem está sozinho e entregue ao seu destino e à sua precária condição, pois não só fica impossibilitado de se dirigir a Deus como deixa de usufruir da protecção dos seus antepassados.

No fundo, é toda uma cultura, são as raízes culturais de uma nação que ali estão confinadas e condenadas a morrer, vítimas de um “golpe de Estado” que visa arrancar à nação o seu passado (p.103). E essa morte está a acontecer dentro dos indivíduos, na sua essência, porque eles negam as suas raízes e tornam-se ninguém (“- *Mas estes velhos estão morrendo dentro de nós.*” (p.60)).

Por isso, Marta acusa Izidine de querer condenar os velhos porque os teme, os receia pelo que eles lhe revelam dele mesmo e do que, da sua essência, ele quer esquecer e apagar, negando as suas raízes mais genuínas e mais profundas, a sua cultura, o seu passado, marcado pela crença na dimensão sagrada da vida:

“- *Quer condená-los, sabe porquê? Porque você tem medo deles!*

- *Medo, eu?*

- *Sim, medo. Estes velhos são o passado que você recalca no fundo da sua cabeça. Esses velhos lhe fazem lembrar de onde vem...*” (p.78)

Mas esta morte de um país tem uma origem e é mais uma vez Marta que revela a “verdade” a Izidine. A única culpada de tudo o que se passou no asilo é a guerra. A guerra foi a culpada da morte (física e psicológica) de Vasto Excelêncio e também da morte social daqueles velhos, que deixaram de ter um estatuto privilegiado na sociedade<sup>77 78</sup>. A

---

<sup>77</sup> Também Salufo Tuco, o ajudante de Vasto que um dia havia abandonado o asilo à procura de um local onde os velhos fossem respeitados, mas que rapidamente regressara porque esse lugar deixara de existir, reitera o tom de crítica social e política, colocando em evidência o abandono a que os velhos, nestes novos tempos, são votados:

“- *Sofremos a guerra, havemos de sofrer a Paz.*

Salufo explicava-se assim: em todo o mundo, os familiares trazem lembranças para reconfortar os que estão nos asilos. Na nossa terra era o contrário. Os parentes visitavam os velhos para lhes roubarem produtos. À ganância das famílias se juntavam soldados e novos dirigentes. Todos vinham tirar-lhes comida, sabão, roupa. Havia organizações internacionais que davam dinheiro para apoio à assistência social. Mas esse dinheiro nunca chegava aos velhos. Todos se haviam convertido em cabritos. E como diz o ditado – cabrito come onde está amarrado.” (VF, p.112)

<sup>78</sup> “[Os anciãos] são os responsáveis de transmitir a tradição *Tsika* da sociedade e de mantê-la viva e eficaz. Eles são os responsáveis por todos os cultos tradicionais e assumem o poder jurídico, religioso, político e económico. São os guardiões da sociedade. Actualmente já ganham o papel de «bibliotecas».” (SUANA, Eduardo Mouzinho. *Introdução à Cultura Teve. Reflexões Socioculturais sobre o Povo Teve, em Manica*. Matola: Seminário Filosófico Interdiocesano Santo António, 1999, pp.32-33.)

“Constata-se que na cultura teve há maior respeito pelos velhos, que consiste na forma de os servir, cumprimentá-los, obedecê-los, tratá-los (...) pois são eles padrões dos princípios tradicionais. (SUANA, Eduardo Mouzinho. *Introdução à Cultura Teve. Reflexões Socioculturais sobre o Povo Teve, em Manica*. Matola: Seminário Filosófico Interdiocesano Santo António, 1999, p.134.)

guerra havia desestruturado as comunidades rurais, alterado as relações familiares e comunitárias, e os velhos, pilares da sociedade rural, garantes da sua coesão e da transmissão dos conhecimentos e das leis dos antepassados, definham e morrem, extinguindo-se com eles o mundo que representam:

“O culpado que você procura, caro Izidine, não é uma pessoa. É a guerra. Todas as culpas são da guerra. Foi ela que matou Vasto. Foi ela que rasgou o mundo onde a gente idosa tinha brilho e cabimento. Estes velhos que aqui apodrecem, antes do conflito eram amados. Havia um mundo que os recebia, as famílias se arrumavam para os idosos. Depois, a violência trouxe outras razões. E os velhos foram expulsos do mundo, expulsos de nós mesmos.” (p.127)

Os velhos são a nossa essência, que nos foi retirada pela guerra e pela perda da sua influência na sociedade. Além disso, a guerra cria uma lógica muito própria, em que o sangue, a morte e a violência marcam o ritmo da existência dos seres, condicionando os vivos, condenados à luta pela sobrevivência, e os mortos, que são esquecidos e desrespeitados:

“A guerra cria um outro ciclo no tempo. Já não são os anos, as estações que marcam as nossas vidas. Já não são as colheitas, as fomes, as inundações. A guerra instala o ciclo do sangue. Passamos a dizer: «antes da guerra, depois da guerra». A guerra engole os mortos e devora os sobreviventes.” (pp.127-128)

Perante esta visão tão pessimista de um país completamente “devorado” pela guerra e seus efeitos nefastos, não é de estranhar que o próprio pangolim, observador atento, no Além, do que se passa no mundo dos vivos, advirta Ermelindo, regressado à sua condição de “morto, solitário e fundo” (p.119), de que a vida é muito perigosa e que deveria voltar definitivamente para a morte, aceitar a condição de falso herói que lhe tinha sido destinada. Estar entre os vivos só lhe traria maldições.

Mas Izidine recusa regressar, porque já tinha “provado essa miragem” (p.120) que é o mundo dos vivos, porque já faltava pouco para “chegar ao final dessa peregrinação pelo corpo de Izidine” (p.120) e porque sentia um grande e inconfessável fascínio pelo toque de Marta, que o fazia recordar um amor antigo. Morto, não tinha memória (“cego

por dentro” (p.125)); mas depois que regressara à vida, voltara a ter acesso ao sonho e à memória, como se recuperasse o seu passado, “omnimnésico” (p.120).

Ermelindo recorda, assim, a sua passagem pelos trabalhos na fortaleza. Nessa recordação, vemos um Ermelindo aculturado, educado em missão católica, indiferente aos problemas políticos e à luta de independência, que não via como sua. Conformado com o seu destino de pobreza e medo, era visto pelos colegas de trabalho como um traidor, “carrasco dos justos” (p.121), pois trabalhava na fortaleza-prisão onde eram aprisionados os revolucionários. Ameaçado, pediu ao capataz que o transferisse e foi trabalhar para a praia. Começa, então, a ser visitado por uma mulher misteriosa e anónima (“*os homens amam sempre irrealidades, perseguem fantasmas de mulher.*” (p.123)), que julga poder ser a esposa do capataz. Essa figura feminina torna-se uma obsessão para ele. Um dia, um vulto aparece na sua cubata; só que desta vez ele traz a morte, há muito prometida pelos seus colegas. Por isso, Ermelindo se questiona:

“A única que eu amara, em toda a minha vida, tinha sido uma mulher cheia de corpo mas sem nenhum rosto. E ocorria duvidar-me: será que, em vida, eu tinha amado um xipoco? Não teria sido isso que me matou? E agora, sendo eu mesmo um xipoco, me apaixonava por um bem real vivente. Ela, Marta Gimo. A enfermeira dava corpo à visitadora de minhas noites na cubata. Como se tivesse sido sempre ela, em linhos e desalinhos. Marta me reacordava essa visão, inebrilhante. Como um bicho subterrâneo, a lembrança me escavava no peito um outro coração.” (p.124)

Vivo, amara um fantasma; morto, ama uma mulher de verdade. O seu amor ganha, assim, corpo, transforma-se numa realidade. Por isso, mesmo contra a vontade do pangolim, decide voltar à vida, refugiar-se de novo em Izidine, até porque este, apesar da sua ignorância e arrogância, é um homem bom. E regressa a tempo de assistir à cerimónia de adivinhação em que Nãozinha revela a Izidine o que se passara no asilo e também o que iria acontecer com ele.

É nesta cerimónia que finalmente vemos esclarecido também o mistério das estranhas escamas que, desde o início da sua estadia, haviam aparecido a Izidine. Inicialmente, ele deita-as fora (p.25, p.41, p.59), desconhecendo a sua origem e

significado, mas mais tarde reconhece naqueles pequenos objectos as escamas de pangolim, “esse que desce das nuvens para anunciar notícias do futuro” (p.101).

Agora, Nãozinha tem na mão a última escama, o que restou da última visita do pangolim à terra dos homens<sup>79</sup>, derradeiro vestígio do pequeno animal que outrora tivera como função precisamente fazer revelações sobre o futuro. Mas os homens afastaram-se das tradições e tornou-se impossível a comunicação entre o céu, morada dos espíritos, e o mundo terreno, onde habitam os homens:

“Nos dias de hoje, porém, o bicho já não sabe falar a língua dos homens. Nãozinha se lamentava: quem nos mandou afastar das tradições? Agora, perdemos os laços com os celestiais mensageiros. Restavam as escamas que o halakavuma deixara escapar da última vez que tombara.” (p.140)

O afastamento dos seres humanos em relação às tradições implicou a quebra da ligação com o sagrado e a impossibilidade da protecção do divino. Dessa ligação com o divino restavam as escamas apanhadas por Nãozinha junto ao morro de muchém, o “umbigo da terra” de *O Último Voo do Flamingo*, local simultaneamente das origens e da morte. Essas escamas, “derradeiros artifícios dos aléns” (p.140), tinham “trabalhado a alma do inspector” (p.140), tinham aberto a alma daquele estranho a um mundo que se revelava à sua frente, pleno de mistérios e de enigmas. Este foi, por isso, um processo de aprendizagem, de iniciação, dirigido pelo mundo dos espíritos, e que culmina agora com a cerimónia de adivinhação, onde são revelados factos importantes. As escamas fazem parte dessa cerimónia, sendo usadas como objectos mágicos que permitem a adivinhação:

“Agora ele era chamado a prostrar-se no chão, bem ali ao dispor de mãos feiticeiras. Nãozinha espalhou nele as cascas do pangolim: sobre os olhos, a boca, ao lado dos ouvidos, nas mãos. Izidine ficou imóvel, escutando as revelações que se seguiram.” (p.140)

---

<sup>79</sup> Ermelindo, num momento de rebelião contra o pangolim, acusa-o de já ter perdido os seus poderes: “Bem vistas as coisas, ele próprio já andava em aflições de magia. A última vez que descera à terra tombara em tais desamparos que desconjuntara escamas às porções.” (p.124)



Nãozinha adivinha a morte iminente de Izidine, às mãos do piloto do helicóptero, afinal o assassino de Vasto Excelência. Ela diz, então, que aquela fortaleza é “um depósito de morte” (p.142), alusão simultaneamente ao depósito de armas que Vasto e os seus cúmplices mantinham na igreja-armazém, mas também às mortes que ali tinham acontecido. A morte de Vasto não tinha, assim, nada de misterioso: ele havia sido assassinado pelos seus colegas de tráfico de armas que, chegados à fortaleza, encontraram o armazém vazio e o culpavam pelo desaparecimento das armas.

Mais tarde, Nãozinha vai ter com Izidine e passa-lhe uma substância no corpo, dizendo-lhe que é óleo de baleia que o protegerá contra a morte. No entanto, Ermelindo Mucanga, que vê o que Izidine não consegue ver, percebe que este é um falso ritual e que Nãozinha não tinha tais poderes. Decide, então, agir e evitar a morte anunciada daquele homem por quem se havia afeiçoado. Num movimento circular, voltamos ao ambiente onírico do Primeiro capítulo (“O último sonho”) e a ação vai centrar-se no falecido Ermelindo, agora fora do corpo de Izidine. Ele decide sacrificar-se, entrar na morte definitiva, e salvar Izidine: “Preferia sofrer a condenação da cova, mesmo sujeito a promoções de falso herói” (p.147).

Torna-se um vivente em seu próprio corpo, “fantasma de existência própria” (p.147), num regresso ao mundo dos vivos, que é, afinal, o “único lugar do mundo” (p.147). O seu corpo tinha morrido e sido sepultado, mas os seus sentimentos, o seu coração tinham estado sempre ali, na vida, “reflorindo no frangipani” (p.147), num processo de continuidade e de renascimento perpétuo. A varanda e o frangipani são, assim, a sua terra, um local sagrado, de morte e de vida, onde o tempo fica suspenso e se funde com a terra:

“Lembrei as palavras do pangolim:

- *Aqui é onde a terra se despe e o tempo se deita.*” (pp.147-148)

Mas na tarefa de salvar Izidine, Ermelindo não está sozinho. O pangolim ordena-lhe que vá buscar o inspector e anuncia-lhe que irá desencadear uma tempestade “mágica”: “O halakavuma me anunciava seus planos. Ele iria juntar forças deste e de outros mundos e faria desabar a total tempestade. Granizos e raios tombariam sobre o forte” (p.148).

O mundo dos mortos toma, assim, o comando do mundo dos vivos, auxiliando-os, protegendo-os e punindo os que representam o Mal. Ermelindo torna-se o braço direito do pangolim, o animal sagrado, transformando-se no executor da vontade dos deuses, que decidem proteger Izidine:

*“- Depressa, venha por aqui! Eles já aí estão.*

O homem, primeiro, me desconfiou, atarantonto.

*- Quem é você?*

Não havia modo nem tempo de explicação. Lhe gritei ordem: ele que corresse atrás de mim. O polícia ainda hesitou um momento. Espreitou o céu, confirmando a iminente ameaça. Depois, se decidiu a me seguir, às pressas.”  
(p.148)

Ao ajudar Izidine, Ermelindo apercebe-se que, pela primeira vez, age, não vive de falsidades, cobardias e omissões como sempre fizera. Verdadeiro morto em vida, vivera uma vida de mentira, de tal forma que nem acreditara quando a morte o atingiu. Mas agora, morto, tinha a oportunidade de resgatar a sua vida, de a recuperar, de a revestir da dignidade e do respeito que devem caracterizar uma vida humana. Na iminência da morte definitiva, sente que esta é a última oportunidade para “mexer no tempo”, agir, gerar um mundo outro, distinto do real, em que os seres humanos sejam respeitados só porque vivem e existem, num movimento de retorno a um tempo antigo, o tempo de todos os seres, criaturas antiquíssimas, tão antigas como a própria vida:

“E pensei-me: toda a minha vida tinha sido falsidades. Eu me coroara de cobardias. Quando houve tempo de lutar pelo país eu me recusara. Preguei tábua quando uns estavam construindo a nação. Fui amado por uma sombra quando outros se multiplicavam em corpos. Em vivo me oculte da vida. Morto me escondi em corpo de vivo. Minha vida, quando autêntica, foi de mentira. A morte me chegou com tanta verdade que nem acreditei. Agora era o último momento em que eu podia mexer no tempo. E fazer nascer um mundo em que um homem, só de viver, fosse respeitado. Afinal, não é o pangolim que diz que todo o ser é tão antigo quanto a vida?” (pp.148-149)

A salvação de Izidine é, desta forma, também a sua salvação, o encontro do seu caminho e do seu lugar.

Dá-se, então, a tempestade, “coisa jamais presenciada” (p.149), que provoca a destruição do helicóptero que transporta os traficantes. No final da tempestade, surgem milhares de andorinhas, que voam pelos céus, indicação de que a vida tinha vencido a morte, com a ajuda de entes do mundo invisível.

Estes seres, naturalmente agindo no mundo dos vivos, interferindo na acção, podem igualmente ser vistos na sua dimensão metafórica: são os habitantes do outro lado da vida (mortos, antepassados, deuses e seus agentes), que protegem os seres humanos contra a crueldade da vida e da realidade moçambicana. Por isso, os homens não podem viver de costas voltadas para esse mundo, sob pena de perderem a protecção divina e, assim, ficarem condenados à morte, à guerra, à fome e à alienação.

No entanto, havia algo que não resistira ao clima de destruição: a árvore do frangipani havia-se convertido em cinza, revelando, desta forma, a morte que havia assolado aquele local. Símbolo da vida sempre renovada, ela estava agora irremediavelmente morta:

“Havia, porém, entre tudo o que restava, uma prova dessa desordem, um testemunho que a morte visitara aquele lugar. Era a árvore do frangipani. Dela restava um tosco esqueleto, dedos de carvão abraçando o nada. Tronco, folhas, flores: tudo se vertera em cinzas.” (p.150)

Para Ermelindo, a morte da árvore recorda-lhe o seu próprio fim. Chegara o momento de regressar definitivamente ao mundo dos mortos, de abandonar a luz e entrar nas trevas, isto é, de se “reassombrar” e “desacender” (p.151). No entanto, quando já está a internar-se na areia, hesita. O seu destino não podia mais ser a prisão do chão, porque ele era agora um “estrangeiro no reino da morte” (p. 151). Por isso, tinha que ser outro, descobrir outro caminho para transitar para o Além, “transfinito” (p.151).

Recorda, então, os ensinamentos do pangolim: “A árvore era o lugar do milagre.” (p.151). E o milagre dá-se: Ermelindo sai do seu corpo e toca as cinzas da árvore do frangipani, que se metamorfoseiam em pétalas. A morte transforma-se, assim, em vida e o espírito de Ermelindo incorpora-se na árvore, que passa a ser a sua morada definitiva. A

morte torna-se, desta forma, não um fim, uma ruptura, mas um movimento contínuo, uma mera mudança de estado, em que o ser continua a viver, embora sob outra forma:

“A cada gesto meu o frangipani renascia. E quando a árvore toda se reconstituiu, natalícia, me cobri com a mesma cinza em que a planta se desintactara. Me habilitava assim a vegetal, arborizado.” (p.151)

Então, Navaia Caetano, o velho-menino, pede-lhe que o leve consigo, finalmente pronto para morrer. Navaia trata Ermelindo por irmão, desconhecendo a sua condição de morto, revelando, assim, a grande proximidade existente entre os vivos (sobretudo os velhos) e os mortos. E Navaia entra na árvore, de mão dada com o falecido Ermelindo, que o conduz para a morte, isto é, para a entrada progressiva “dentro das nossas próprias sombras” (p.152). Antes de desaparecer totalmente no Além, Ermelindo vê ainda os outros velhos entrarem também na frangipaneira, que passava, agora, a ser a sua morada, último reduto de um mundo que já não tem lugar “à tona da luz” (p.151), onde ficaram Marta e Izidine, a promessa do futuro, “cintilação de madrugada” (p.151), testemunhas privilegiadas da conciliação entre dois mundos que é urgente fazer.

Nesta permeabilidade entre o mundo dos mortos e o mundo dos vivos, os mortos e os seres do outro mundo ajudam os vivos, nomeadamente a geração mais nova, que construirá o Moçambique do futuro, a libertar-se dos pecados do passado recente. Mas para isso, é preciso que os mais novos conheçam e respeitem um mundo tradicional que vive segundo as leis dos antepassados (vivos ou mortos) e em que os velhos têm todo um conjunto de conhecimentos que é preciso actualizar.

Compreendemos, finalmente, que o sucesso do desempenho de Izidine não foi determinado pela descoberta do assassino de Vasto Excelêncio. Aliás, a resposta a essa pergunta foi-lhe revelada pela feiticeira Nãozinha, fonte pouco credível para os padrões inspectivos de um polícia. Mas foi precisamente por ter sido capaz de, sem preconceitos, compreender a verdade que se esconde sob a capa da fantasia que marca os discursos e vivências dos velhos que o seu desempenho se saldou positivamente. E essa abertura foi propiciada quer pelo envolvimento amoroso com Marta, quer pela “coabitação” com

Ermelindo Mucanga, quer ainda pela acção das escamas do pangolim<sup>80</sup>, “derradeiros artifícios dos aléns” (VF, p.140) que tinham, a cada noite, “trabalhado a alma do inspector” (VF, p.140). Izidine cumpre a sua missão não porque descobre o tráfico de armas por detrás da morte de Vasto Excelêncio, mas porque percebe, finalmente, a importância de preservar a vida e a sabedoria daqueles velhos, de não os deixar morrer sem fazer vivificar o legado de uma identidade, a sua.

Por isso, ele tem direito a uma segunda oportunidade e a acção de Ermelindo Mucanga e do pangolim, que se juntam para o salvar, de alguma forma premeia a vitória do enraizamento deste estrangeiro na sua própria terra, como uma mensagem de esperança no futuro.

“[*Estórias Abensonhadas* e *A Varanda do Frangipani*] distinctly represent the post-war period, a time when the melancholy and pessimism of the previous narratives have been replaced by hope for the future of Mozambique. In these narratives, melancholy and pessimism do not necessarily translate as degeneration. Through the subversion of anguish and misery, the characters, even when they die or lose their loved ones or possessions, usually convey a message of regeneration in the form of courage, bravery or heroism.”<sup>81</sup>

Se a acção do romance se constrói em volta da descoberta das circunstâncias da morte de Vasto Excelêncio, o último capítulo mostra-nos que a mensagem central desta obra é que ainda é possível salvar Izidine – o moçambicano do presente e do futuro -, ensinando-lhe o passado através do amor de Marta e da presença mágica de Ermelindo e do pangolim, veículos das forças do invisível, dos velhos e do frangipani. Mas para que isso aconteça, há um percurso iniciático que o homem moçambicano tem de percorrer, sobretudo aquele que vem da cidade, e que aqui está simbolizado pelas investigações que o inspector desenvolve e que, pelos depoimentos dos habitantes do asilo, o afastam das

---

<sup>80</sup> “Houve uma mensagem mais evidente, a mensagem do pangolim. Quando este aparece, é porque vai chover e morrer o rei. (...)” (CHIZIANE, Paulina. *Balada de Amor ao Vento*. Lisboa: Caminho, 2003, p.77.) “Um importante símbolo era o pangolim ou haracavuma, que é considerado um animal sagrado. Encontrar este animal é sinal de sorte, e ele deve ser entregue directamente ao grande chefe. (...) O haracavuma está ligado à simbologia do poder e à chuva, e estes dois símbolos estão estreitamente interligados. Ele é um símbolo de sorte quando tratado segundo as normas e regras locais, e tabu para tudo o que foge às mesmas.” (LUNDIN, Irae Baptista e MACHAVA, Francisco Jamisse (Coord.). *Autoridade e Poder Tradicional*. Vol.II. Maputo: Ministério da Administração Estatal, 1998, p.67.)

<sup>81</sup> AFOLABI, Niyi. “Mia Couto: A Dynamic Voice of Mozambican Regeneration”. In *The Golden Cage. Regeneration in Lusophone African Literature and Culture*. Trenton, NJ: African World Press, 2001, p.118.

verdadeiras causas do crime mas o aproximam desse chão que urge descobrir para não ficar sem raízes.

Para Izidine, este foi um processo de aprendizagem, uma viagem iniciática de contacto com a face genuína de uma nação que desconhece. Ele é o estrangeiro que entra naquele mundo, partindo de uma atitude de rejeição e de cepticismo para uma atitude de crença e envolvimento. Marta e Ermelindo são os “elos” que o ligam a esse mundo; um, revelando-lhe a verdade daqueles seres e daquele lugar, e o outro, sacrificando-se para o salvar.

Izidine enceta o processo que lhe permite (re)encontrar-se com o seu passado, as suas raízes e, conseqüentemente, merece continuar a viver, o que leva Ermelindo, ocupante do seu corpo, a remorrer em paz, levando consigo o caderninho de notas que guarda os depoimentos dos velhos do asilo. Esta morte, contudo, não é sentida como perda, mas como transformação porque o frangipani renasce dela, convertendo-se, de novo, em espaço sagrado, casa dos espíritos. E tal como Ermelindo, terminada a sua missão, entra, sem medo, no mundo da morte, também Navaia, depois de contar a sua verdadeira história, deseja seguir Ermelindo.

Eles transformam-se, assim, juntamente com os outros velhos, no chão dos moçambicanos do presente, personificados por Izidine e Marta, que finalmente compreendem a dimensão do passado que eles representavam, a autenticidade do seu mundo e o valor da sua herança. E tudo isto acontece sob a protecção da morte, ou melhor, da outra dimensão da vida: o ciclo completou-se sem ruptura.

À medida que entra no mundo do Além, Ermelindo vai perdendo a língua dos homens, a sua dimensão humana, que é substituída pelo “sotaque do chão” (p.151), pela voz da terra, pela linguagem das forças ocultas que se escondem sob o mundo visível. Na varanda luminosa e virada para o Índico, deixa Ermelindo o seu último sonho, a árvore de todos os recomeços, símbolo da união entre o céu e a terra, centro do mundo, residência dos espíritos, onde ele remorre, transmitindo a seiva da vida à árvore do frangipani, numa clara mensagem de esperança no futuro. Finalmente, encontra o sossego que o fará repousar tranquilamente, num reencontro com a terra, com a natureza que se dá através da

árvore. Aquele é, agora, o seu lugar, sua definitiva morada, recuperação, na morte, de uma intemporalidade, de um passado antiquíssimo, anterior à própria Terra<sup>82</sup>.

É que, também para Ermelindo, esta foi uma viagem de autoconhecimento: foi preciso renascer, noutra corpo e no seu próprio, para perceber que não pode limitar-se a ver a vida passar, que não pode aceitar passivamente o destino. A sua morte é, assim, um renascimento: renascera primeiro em Izidine, depois nele mesmo e, finalmente, na árvore, pela qual se sacrifica, permitindo-lhe uma vida renovada. E Ermelindo, finalmente pacificado e membro do mundo dos espíritos, conquista, assim, o seu lugar entre os antepassados, num movimento circular que retoma o início do romance:

“Me deito mais antigo que a terra. Daqui em diante, vou dormir mais quieto que a morte.” (p.152)

---

<sup>82</sup> Também para Xidimingo, a árvore é marcada pela eternidade, porque tem uma alma eterna: a da terra. E a terra e sua eternidade circulam, na seiva, pelo tronco da árvore. Quando os homens a tocam, sentem o sangue da terra a circular nas suas próprias veias.

## 2.4 Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra: viajando entre mundos

“Nossa gente não vive sem tratar os do lado de lá, passados a poente fino. Habitamos assim: a vida a oriente, a morte a ocidente. A morte, a morte mais sua inexplicável utilidade!”

Sulplício<sup>83</sup>

“Na vida tudo chega de súbito. O resto, o que desperta tranquilo, é aquilo que, sem darmos conta, já tinha acontecido. Uns deixam a acontecência emergir, sem medo. Esses são os vivos. Os outros se vão adiando. Sorte a destes últimos se vão a tempo de ressuscitar antes de morrerem.”

Mia Couto<sup>84</sup>

Se nos romances abordados anteriormente, os mortos regressam ao mundo dos vivos para os castigarem, auxiliarem e orientarem, nomeadamente através dos sonhos, das visões e das possessões, em *Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra*, esta permeabilidade entre o mundo dos mortos e o mundo dos vivos vai assumir uma nova faceta, já que agora não estamos perante um morto que regressa, mas sim que se recusa a abandonar definitivamente a vida enquanto não se libertar da teia de mentiras que constituiu a sua existência.

De facto, amado pelos seus, alvo dos rituais prescritos pela tradição, o velho Dito Mariano é, no entanto, mais um morto sem descanso, que vai necessitar de fazer um percurso de expiação dos seus pecados para poder finalmente aceder à condição de morto definitivo, de antepassado. E esse percurso, tal como já havia acontecido em *Terra*

---

<sup>83</sup> COUTO, Mia. *O Último Voo do Flamingo*. Lisboa: Caminho, 2000, p.51.

<sup>84</sup> COUTO, Mia. “A filha da solidão”. *Contos do Nascer da Terra*. Lisboa: Caminho, 2000 (4ª. Edição), p.45.



*Sonâmbula*, mas também, em diferentes moldes, em *O Último Voo do Flamingo*, vai ser levado a cabo com o neto, seu descendente directo, portador do seu nome, garante da sua continuação e de uma nova oportunidade. De novo, neste par morto-vivo, recupera Mia Couto a necessidade de uma regeneração do povo e da nação moçambicanos, que assentará no convívio e na interacção entre os antepassados (mortos ou vivos, como é o caso de Sulpício em *O Último Voo do Flamingo*, ou dos velhos de *A Varanda do Frangipani*) e os vivos, isto é, entre o passado e o presente, a tradição e a modernidade.

Os mortos continuam, assim, a revestir-se de uma dimensão literal, intervindo na acção, interagindo com os vivos, mas também uma dimensão alegórica, uma vez que eles simbolizam um tempo passado, uma cultura em vias de extinção que põe no mundo invisível a origem e a explicação para os acontecimentos que marcam a vida do Homem e que faz assentar o destino dos humanos no respeito por um código de conduta que permite a sua relação harmoniosa com o que o rodeia, quer seja o mundo imediatamente percebido pelos sentidos, quer seja apenas o intuitivo.

Por isso, esta relação sempre reiterada ao longo dos romances entre os mortos e os vivos encerra em si aquela que, para nós, é a principal tese defendida por Mia Couto: a de que o futuro apenas poderá ser construído pela recuperação dos saberes dos antepassados, de uma cosmovisão tradicional, que os homens do presente devem conhecer e readaptar, recusando a tentação de adoptar, de forma acrítica, esquemas de pensamento exógenos e de, assim, se afastarem irremediavelmente das suas raízes, da sua matriz cultural, que os diferencia e distingue.

Em *O Último Voo do Flamingo*, o velho Sulpício critica violentamente os “agentes da paz”, uma vez que eles são, na sua opinião, apenas os representantes de uma ordem neo-colonial que impõe as suas regras, os seus modelos de democracia e prosperidade, para poderem, assim, continuar a ser os patrões do continente africano. A “doença” de Moçambique e de África é a imposição de valores e ordens externos que os tornam sempre moleques dos poderosos de fora e de dentro, que lhes querem fazer crer que só colonizados podem ser governados. Para os africanos, houve sempre uma meta a atingir, imposta por outros: primeiro, tinha sido serem civilizados, de acordo com os padrões ocidentais; agora, é serem modernos, igualmente de acordo com os mesmos padrões. Os africanos são, assim, homens sem raízes, sempre desejosos de serem outros e negando a sua verdadeira

identidade (“Continuávamos, ao fim ao cabo, prisioneiros da vontade de não sermos nós.” (UVF, p.193)).

Irremediavelmente outros, distantes das suas raízes, incapazes de amar a sua terra (Sulplício diz que, tal como ele, a nação moçambicana “não via em si o apreço de seus filhos” (p.210)), os moçambicanos tornaram-se, assim, “os estranhos filhos dos antepassados” (UVF, p.205), uma vez que se afastaram dos seus mortos, e desta forma provocaram um desequilíbrio gerador de guerra, morte e tragédia. O elo que sempre unira o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, o visível e o invisível, o terreno e o Além foi definitivamente quebrado:

“- Sabe, filho, o que é pior?

- E é o quê, pai?

- É que nossos antepassados nos olham agora como filhos estranhos.”

(UVF, p.210)

Por isso, o destino de Moçambique é o de uma ressurreição sempre adiada, marcada que é pela depredação e pela violência dos de fora mas também dos próprios moçambicanos, que não respeitam a sua terra:

“Eu já notara o destino de nossa terra? Fazia lembrar aquele homem que, de tanto ressuscitar, acabou morrendo. Eu que visse como haviam esburacado o nosso chão. Uns semeavam minas no país. Eram esses de fora. Outros, de dentro, colocavam o país numa mina.” (UVF, p.210)

E é precisamente essa necessidade de retorno às raízes e ao convívio entre as gerações como caminho de construção de Moçambique que constitui o tema central de *Um Rio Chamado Tempo...*, relato, na primeira pessoa, do regresso de Mariano à sua terra natal, Luar-do-Chão, e à casa da família, a Nyumba Kaya, lugar sagrado porque é o espaço onde, como se refere na epígrafe, vivos e mortos, à imagem de um tempo primordial, (con)vivem, revelando os seus segredos, construindo conhecimento e repondo uma ordem há muito destruída pela mentira e pelo desamor à terra.

“No princípio,

*a casa foi sagrada  
isto é, habitada  
não só por homens e vivos  
como também por mortos e deuses*  
(Sophia de Mello Breyner)” (RCT, p.9)

E essa ideia de um convívio íntimo entre os vivos e os mortos, de uma partilha de um mundo que é feito do visível e do invisível é retomada no Capítulo Um, introduzido por um dito de Juca Sabão:

*“Encheram a terra de fronteiras,  
carregaram o céu de bandeiras.  
Mas só há duas nações – a dos vivos e a dos mortos.”* (RCT, p.13)

Na presente obra, tal como em *Terra Sonâmbula*, os dois mundos estão em convivência estreita, livres das “barreiras” que os homens erguem entre si. Por isso, o Capítulo Um começa com as reflexões de Mariano sobre a morte, motivadas pelas circunstâncias que o levam a regressar a Luar-do-Chão:

“A morte é como o umbigo: o quanto nela existe é a sua cicatriz, a lembrança de uma anterior existência. A bordo do barco que me leva à Ilha de Luar-do-Chão não é senão a morte que me vai ditando suas ordens. Por motivo de falecimento, abandono a cidade e faço a viagem: vou ao enterro de meu Avô Dito Mariano.” (RCT, p.15)

Nesta comparação vemos como morte e nascimento se tocam: a morte física significa o renascimento no mundo do Além, assim como o nascimento na Terra implica a morte para o mundo dos espíritos. Além disso, da morte de um indivíduo o que sobra é a marca da sua existência anterior, a recordação de uma vida que se perpetua pela lembrança dos que sobrevivem. Por essa razão, a morte é frequentemente pretexto de celebração da vida, como acontece com os rituais fúnebres, momentos de expressão de dor, mas também de recuperação, pela força simbólica do ritual, da vitalidade do grupo.

Aparentemente, a morte é o centro desta viagem, motivando um caminho de regresso às origens rurais, num percurso iniciático em que Mariano vai, com o Avô, reaprender o amor à terra e à família:

“A Ilha era a nossa origem, o lugar primeiro do nosso clã, os Malilanes. Ou, no aportuguesamento: os Marianos.

Nenhum país é tão pequeno como o nosso. Nele só existem dois lugares: a cidade e a Ilha. A separá-los, apenas um rio. Aquelas águas, porém, afastam mais que a sua própria distância. Entre um e outro lado reside um infinito. São duas nações, mais longínquas que planetas. Somos um povo, sim, mas de duas gentes, duas almas.” (*RCT*, p.18)

Para realizar essa viagem, Mariano tem que atravessar o rio-tempo que separa a cidade da ilha (“Mas não, a morte, essa viagem sem viajante, ali estava a dar-nos destino. E eu, seguindo o rio, eu mais minha intransitiva lágrima.” (*RCT*, p.19)), dois mundos, dois tempos em direcção a um poente que será, nas palavras do Avô, o último dia, “o desbotar do último sol” (*RCT*, p.15).

Mariano regressa à casa-terra, numa viagem que é também um retorno ao passado através do “rio da memória” que os mais velhos prodigalizam com manhas e subterfúgios, enigmas e traumas. Fulano Malta e suas frustrações, o Avô e suas mentiras, Mariavilhosa e seus segredos, Últímio e seus esquemas de novo-rico, revelam-se personagens mais complexas, porque emprestam grande densidade à narrativa, representando emblematicamente situações e características de um povo em conturbados tempos de mutação de valores espirituais e de costumes.

O rio-tempo, que transporta Mariano de regresso a Luar-do-Chão, é, assim, o caminho que lhe devolve recordações que são recriações da sua existência, abrindo as portas para um vasto painel de perturbantes inquirições sobre o sentimento de pertença, que o confronta com a oposição entre o que viveu e pensou que sabia e o lugar que a realidade social e a história lhe determinam. Por isso, como alegoria de Moçambique, o texto interroga o leitor a respeito do que são as origens, a naturalidade, a pertença territorial, familiar e social, étnica e administrativa, cultural e política.

“[*Um Rio Chamado Tempo...*] fala de viagens cruzadas de um morto que está suspenso entre a vida e a morte e por isso não é capaz de se converter naquilo que na tradição africana se chama de deus. Um neto que se desloca para participar no seu funeral deve atravessar um rio para chegar a uma ilha onde vive a família. Essa ilha não é apenas a sua terra natal. É a sua infância. É a infância não como memória mas como um tempo em que o mundo está em estado de barro, o universo está em estado de infância. E esse rio que ele atravessa não é apenas um curso de água. Mas é o tempo.”<sup>85</sup>

Nas reflexões de Mariano parece já adivinhar-se o fim do (de um) mundo, mas também a crença no poente como o local simultaneamente de todas as mortes e de todas as origens, umbigo celeste, local da lembrança de quem morreu para este mundo, mas nasceu para o Além:

“E o gesto gasto de Mariano aponta o horizonte: ali onde se afunda o astro é o mpela djambo, o umbigo celeste. A cicatriz tão longe de uma ferida tão dentro: a ausente permanência de quem morreu. No Avô Mariano confirmo: morto amado nunca mais pára de morrer.” (*RCT*, p.15)

De novo, encontramos a ideia da morte associada a um umbigo, cicatriz longínqua de uma ferida, de uma dor sentida intimamente: a da saudade dos que morreram e que os torna, pela lembrança, permanentes, apesar da sua ausência. É isso que, no fundo, vai acontecer ao Avô Dito Mariano: ele “teima” em não morrer, em ficar do lado de cá da vida, o que se revela uma metáfora para a permanência dos mortos queridos na memória e na vida dos vivos.

Antes de chegarem a Luar-do-Chão, Abstinêncio, o tio mais velho de Mariano, adverte o sobrinho para ter cuidado, pois recebeu o nome do Avô, indício claro de que algo vai acontecer e de que a viagem de Mariano vai ser marcada por acontecimentos especiais. Além disso, percebemos imediatamente a relação íntima que existe entre o morto e o seu neto, que pelo nome em comum se tornava ele próprio, reencarnado<sup>86</sup>:

---

<sup>85</sup> SILVA, Rodrigues da. “Mia Couto: Inventar a Pátria”. In *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (18-09-2002), p.11.

<sup>86</sup> Vide pp.356-357.

*“- Não esqueça: você recebeu o nome do velho Mariano. Não esqueça.*

O Tio se minguou no esclarecimento. Já não era ele que falava. Uma voz infinita se esfumava em meus ouvidos: não apenas eu continuava a vida da vida do falecido. Eu era a vida dele.” (RCT, p.22)

Vivos e mortos (con)fundem-se, numa relação de continuidade que revela o carácter cíclico da vida. Mariano é simultaneamente ele (o presente e o futuro, a urbanidade) e o Avô (o passado, a ruralidade) e é esta última dimensão de si que ele vai descobrir.

Mas se a viagem de Mariano é suscitada pela morte do Avô, ele vai, no seu regresso a Luar-do-Chão, constatar que também a Ilha havia sofrido um processo aparentemente irreversível de degradação e de morte<sup>87</sup>. Na epígrafe do Capítulo Dois, constatamos a caracterização de um mundo tão degradado que já não serve nem para os mortos<sup>88</sup>.

*“O mundo  
já não era um lugar de viver.  
Agora, já nem de morrer é.*

*(Avô Mariano)” (RCT, p.23)*

O pessimismo é confirmado pela visão que Mariano tem de Luar-do-Chão, imagem de ruína e degradação total, de um tempo decadente em que os sonhos foram destruídos por uma guerra desencadeada em nome deles:

*“As casas de cimento estão em ruína, exaustas de tanto abandono. Não são apenas casas destroçadas: é o próprio tempo desmoronado. Ainda vejo numa parede o letreiro sujo pelo tempo: «A nossa terra será o túmulo do capitalismo». Na guerra,*

---

<sup>87</sup> Aliás, mais tarde, Mariano associa a morte de Luar-do-Chão à morte do Avô:

*“De novo me chegam os sinais de decadência, como se cada ruína fosse uma ferida dentro de mim. Custa a ver o tempo falecer assim. Levassem o passado para longe, como um cadáver. E deixassem-no lá, longe das vistas, esfarelado em poeira. Mas não. A nossa ilha está imitando o Avô Mariano, morrendo junto a nós, decompondo-se perante o nosso desarmado assombro. Ao alcance de uma lágrima ou de um voo de mosca.” (pp.91-92)*

<sup>88</sup> Dulcineusa, num dos seus delírios, diz que em Luar-do-Chão (Moçambique?) já não há pessoas vivas; toda a terra é um grande cemitério onde só há falecidos.

eu tivera visões que não queria repetir. Como se essas lembranças viessem de uma parte de mim já morta.

Dói-me a Ilha como está, a decadência das casas, a miséria derramada pelas ruas. Mesmo a natureza parece sofrer de mau-olhado. Os capinzais se estendem secos, parece que empalharam o horizonte. À primeira vista, tudo definha.” (*RCT*, pp.27-28)

Mariano chega finalmente à Nyumba-Kaya, a casa da família, lugar de cruzamento do Norte e do Sul, confluência da família, mas também da nação. Afinal, a primeira pátria de cada homem é a sua família e é na casa familiar, local sagrado de convívio entre os vivos e destes com os espíritos dos mortos<sup>89</sup>, que se encontram as raízes de cada indivíduo. Não surpreende, por isso, que Mariano sinta que aquela é a sua verdadeira casa, “única, indisputável” (*RCT*, p.29), local das suas raízes, da sua história.

Esta é a ideia central do romance: a de que vivos e mortos partilham a casa, habitam esse mesmo espaço que é o centro da existência quer na vida quer na morte, que os une, num contínuo em que as diferentes gerações de uma família se perpetuam eternamente. Por isso, os mortos são coisas vivas, que se plantam, para que dêem frutos, isto é, para que sejam continuados pelas gerações que lhes sucedem. Há, assim, uma ideia de continuidade entre a vida e a morte que torna esta última suportável e que as confunde. Não surpreende, por consequência, que não se saiba se o Avô já morreu definitivamente ou só parcialmente: porque ele habita a casa, lugar dos vivos e dos mortos.

“A palavra que usara? Plantar. Diz-se assim na língua de Luar-do-Chão. Não é enterrar. É plantar o defunto. Porque o morto é coisa viva. E o túmulo do chefe de família como é chamado? De yindlhu, casa. Exactamente a mesma palavra que designa a morada dos vivos. Talvez por isso não seja grande a diferença entre o Avô Mariano estar agora todo ou parcialmente falecido.” (*RCT*, p.86)

O romance é composto por duas metáforas, patentes no seu título, que assentam nos dois elementos essenciais da essência humana: o tempo e o espaço. O rio, pelo seu

---

<sup>89</sup> Também em *O Último Voo do Flamingo*, a casa de Dona Hortênsia era vista pela população como “um lugar de espíritos” (*UVF*, p.65) e, por essa razão, Temporina pede à falecida tia licença para entrar, ao contrário do que haviam feito o administrador e os soldados das Nações Unidas que, sem autorização, tinham invadido a casa, desrespeitando o seu carácter sagrado. Por esse desrespeito, eles iriam ser punidos, indício de explicação para os acontecimentos que marcam a narrativa.

fluir imparável, é uma representação universal do eterno ciclo da vida e da morte, da experiência da irreversibilidade do tempo vivido. Paralelamente a esta relação entre tempo e rio, surge a metáfora da casa-terra, que simboliza a casa como lugar da integração harmoniosa do sujeito na terra. Estes símbolos cristalizam uma verdade profundamente humana, assumindo uma dimensão arquetípica.

De acordo com a tradição, a casa mostrava já a realização dos rituais fúnebres de purificação da sujidade da morte: “Mesmo ao longe, já se nota que tinham mandado tirar o telhado da sala. É assim, em caso de morte. O luto ordena que o céu se adentre nos compartimentos, para limpeza das cósmicas sujidades.” (RCT, p.28)

É que a casa é um corpo, um ser vivo e o tecto é o que separa a cabeça do céu. Tirá-lo é abrir o caminho para o céu, para o divino e, portanto, permitir a libertação do espírito do morto que deve abandonar definitivamente o mundo dos vivos.

A imagem da casa é avassaladora, desafiando Mariano, “matrona e soberana” (p.29), erguendo-se contra o tempo, local de fantasmas a que agora se acrescenta o espírito do Avô. No entanto, na sua imponente, não deixa de evidenciar a desagregação e a decadência que a morte do Avô Dito Mariano, patriarca da família, traria. Mariano tem, então, uma visão angustiante: a casa levanta voo, como o *mangondzwane*, e extingue-se no céu, imagem de uma casa (e de uma família) que perde o seu carácter sagrado, as suas raízes e corre o risco de desaparecer.

Mas Mariano, apesar da sua juventude e de não ter sido educado de acordo com os preceitos da tradição, foi escolhido pelo Avô para ser o guardião da casa, numa passagem de testemunho entre as gerações. Mariano é o eleito para defender as mulheres da família e a Nyumba-Kaya, como se o Avô não confiasse nos filhos, marcados pelas suas histórias pessoais, para o fazer e tivesse que depositar na geração mais nova essa tarefa:

“- *Você é quem o meu Mariano escolheu. Para me defender, para defender as mulheres, para defender a Nyumba-Kaya. É por isso que lhe entrego a si essas chaves.*” (RCT, p.34)

Ele é também o escolhido, contra todas as regras que regem os rituais fúnebres, para chefiar os funerais de Dito Mariano, apesar de não ser circuncidado e, pela tradição, não poder participar no funeral. De acordo com a tradição, são os mais velhos que devem



comandar as cerimónias fúnebres, mas o Avô Dito Mariano desejava quebrar a tradição: o seu neto seria o chefe da cerimónia, apesar da contestação dos tios.

No entanto, o grande problema que se coloca desde a chegada de Mariano à Nyumba-Kaya é a dúvida quanto à condição do morto: Dito Mariano está mesmo morto?

“- Bom, falta saber se ele está mesmo morto.

- Está morto – sentencia Dulcineusa. – *Tem que ser você, Marianinho, a mexer a cerimónia.*

- Qual cerimónia? – pergunta Abstinência. – *Se ele não estiver realmente morto, de que cerimónia estamos a falar?”* (RCT, pp.32-33)

É com naturalidade que os familiares aceitam esta indefinição relativamente ao estado de Dito Mariano, revelando não só a dificuldade em estabelecer uma fronteira clara entre a vida e a morte, mas também a crença, central no pensamento africano, de que a morte não é um corte abrupto e definitivo, mas sim uma continuidade, um (re)nascimento no outro lado da vida, num movimento circular que implica uma renovação permanente e cíclica. Por isso, Mariano diz que “Em África, os mortos não morrem nunca. Excepto aqueles que morrem mal. A esses chamamos de «abortos». Sim, o mesmo nome que se dá aos desnascidos. Afinal, a morte é um outro nascimento” (RCT, p.30)<sup>90</sup>. Logo, a tristeza é aceite, mas não o desvalimento total, pois se a vida continua não há lugar para uma visão dramática e trágica da morte. Mas isso acontece com as boas mortes, porque as más mortes, fonte de poluição e desequilíbrio, são definitivas, já que não dão lugar ao renascimento no Além.

E nem mesmo o médico da Ilha parece ser capaz de determinar a morte de Dito Mariano. Amílcar Mascarenhas, depois de o observar, considera-o “cl clinicamente morto”, “em estado cataléptico”, “portador assintomático de vida”, mas os filhos, que nada entendem da linguagem do médico, apenas querem saber se Dito Mariano está vivo ou morto<sup>91 92</sup>. Este seu estado, no limiar da morte, abre caminho para o maravilhoso, pela

---

<sup>90</sup> Vide p.307.

<sup>91</sup> Aliás, a própria morte de Dito Mariano revestiu-se de um carácter insólito, uma vez que ele faleceu no preciso momento em que lhe tiraram uma fotografia com a família (o “definitivo retrato” (p.57), como lhe chamou a Tia Admirança), como se o retrato lhe tivesse roubado a alma.

<sup>92</sup> O discurso de Amílcar Mascarenhas, em vez de esclarecer a situação, só levanta mais dúvidas e gera uma ambiguidade ainda maior sobre o estado do Avô Mariano, revelando as insuficiências da medicina ocidental para descrever e interpretar certos estados do ser humano: “Os sinais vitais haveria, segundo ele, mas só

ambiguidade da sua condição, semelhante a um coma profundo. A relação entre morte e vida aparece, assim, diluída, interpenetrando-se, numa indistinção que nos revela que na vida os indivíduos, muitas vezes, não são mais do que vivos mortos: “Enquanto vivo se dizia morto. Agora que falecera ele teimava em não morrer completamente.” (*RCT*, p.37)

Dito Mariano foi depositado num caixão, logo que os familiares consideraram que ele tinha morrido, e a Avó Dulcineusa insistiu em ministrar-lhe os rituais cristãos, à revelia da vontade da família, que sabia que o Avô não acreditava nessas coisas. Essa, provavelmente, era uma das razões pelas quais o morto não morria: é que a Avó e o padre “olearam o defunto, tornando-o escorregadio para as passagens rumo à eternidade.” (p.41)

Mas na manhã seguinte, o morto foi encontrado fora do caixão, deitado sobre o lençol<sup>93</sup> onde tinha vivido muitos momentos de amor (é relevante que o lençol que servira de leito aos seus amores, origem de vida, seja igualmente o lençol que lhe serve de mortalha), talvez numa recusa de rituais exógenos. Os familiares aceitam aquele acontecimento sem qualquer perplexidade e sem tentarem encontrar para ele uma justificação lógica. Naturalmente, vêem-no como manifestação de uma morte incompleta em que o defunto estava, por razões de feitiço, a ser impedido de seguir viagem para o Além, encontrando-se entalado entre o mundo dos vivos, de que não consegue sair, e o mundo dos mortos, no qual não consegue entrar:

“Na manhã seguinte, porém, o corpo apareceu fora do caixão, posto sobre o afamado lençol. Como tinha saído? A suspeita perpassou para toda a família. Aquela não era uma morte, o comum fim de viagem, O falecido estava com dificuldade de transição, encravado na fronteira entre os mundos. A suspeita de feitiço estava instalada na família, contaminava a casa inteira.” (*RCT*, p.41)

Mariano, receoso<sup>94</sup>, aproxima-se dele e parece-lhe ver no Avô apenas um adormecido, mas dormindo um sono em que engendra “o fatal fingimento da morte” (*RCT*, p.42). Pensa também que o Avô pode estar verdadeiramente morto, mas sofrendo de uma morte insuficiente, incompleta, como se a fronteira entre morte e vida fosse praticamente

---

poderiam ser captados por olhos da alma, secretas janelas do espírito. Os aparelhos médicos não os podiam ler.” (p.116)

<sup>93</sup> Vide p.322.

<sup>94</sup> Apesar da sua educação urbana, Mariano continua a ter certas crenças, nomeadamente em relação à morte e aos mortos: “Afinal, a ideia dos fantasmas, esses mal-morridos, está ainda bem presente em mim, cidadão que sou.” (p.44)

inexistente. A única certeza era que o Avô estava desacordado, mas simultaneamente aparentava um sorriso, como se observasse todos os que o rodeiam, vivo ele e mortos todos os outros:

“Certo, sim, ele dava desacordo de si. E até, salvo seja, um riso lhe transflora nos lábios. Como se fosse uma vigília às avessas, como se ele, divertido, nos presenciasse já falecidos.” (*RCT*, p.42)

Entre Avô e neto estabelece-se uma relação especial, pois, para este, o velho Dito Mariano simboliza o contacto com as raízes, numa revelação da necessidade dessa ligação, quase religiosa, com as suas origens, ainda que romanceadas, precisamente porque se encontra afastado delas:

“Ter um avô assim era para mim mais que um parentesco. Era um laço de orgulho nas raízes mais antigas. Ainda que fosse uma romanteação das minhas origens mas eu, deslocado que estou dos meus, necessitava dessa ligação como quem carece de um deus.” (*RCT*, pp.43-44)

É desta relação íntima entre o avô, aparentemente morto, e o neto, que nele reconhece o chão do seu mundo, que nasce um diálogo entre os dois em que Dito Mariano vai conduzir Mariano pela história e pelos segredos da família e de Luar-do-Chão, viagem iniciática por um mundo que lhe é estranho, num acto de (re)conhecimento das suas gentes e da sua terra, das suas raízes, de um mundo em vias de extinção marcado pela presença permanente de uma realidade que vai para lá do que os sentidos percebem e a ciência explica. Esta é uma viagem por Moçambique, metonimicamente simbolizado em Luar-do-Chão, e pelas suas gentes, com a sua sabedoria, as suas crenças, a sua cosmovisão. Mas é também uma viagem de reconhecimento de si mesmo, do que em si mantém da matriz cultural que o enforma e que o liga de forma definitiva à sua família e à sua terra.

E esse diálogo vai ser concretizado através da escrita, que assim assume uma grande importância como elo de ligação, veículo entre o mundo dos mortos (isto é, o passado, a tradição) e o dos vivos (o presente, a modernidade).

Mariano encontra sobre a secretária do quarto um bilhete anónimo, escrito com a sua própria letra. Nele se diz que terá que enfrentar grandes desafios e aprender que “cada

homem é todos os outros” (RCT, p.56), quer os vivos, de que se ouvem as vozes, quer os mortos, de que se escutam os ecos. E é precisamente na Nyumba-Kaya que Mariano irá ouvir essas vozes e esses ecos. Para isso, ele tem que deixar a casa, com as suas memórias e os seus segredos, os seus fantasmas e os seus habitantes, entrar nele, retomando o dito do Avô Mariano que serve de epígrafe ao capítulo:

*“O importante não é casa onde moramos.*

*Mas onde, em nós, a casa mora.”*

(Avô Mariano) (RCT, p.53)

A mesma ideia é recuperada na segunda carta, que começa por colocar a problemática da escrita e da oralidade: as cartas “não são escritos”, mas sim “falas”, que se transcrevem para a escrita. As cartas terão, então, uma autoria partilhada, pondo em comum a sabedoria de cada um dos intervenientes: do autor anónimo, a oralidade (“as vozes” (p.65)), a tradição, o conhecimento do invisível; e de Mariano, a escrita (“a escritura” (p. 65)) e a modernidade, a esperança no futuro. E ambos trabalharão com um único objectivo: “para salvarmos Luar-do-Chão, o lugar onde ainda vamos nascendo. E salvarmos nossa família, que é o lugar onde somos eternos.” (RCT, p.65) Esta é, conclui-se, uma tarefa que se consegue pela conjugação de saberes, pela interacção entre duas gerações, duas culturas, dois tempos, que aprendem um com o outro.

Por isso, como revela o autor da carta, a viagem de Mariano, aparentemente motivada pela morte, é, afinal, motivada pela vida, por um nascimento. Ele vem salvar um mundo, um modo de vida que está a morrer porque os homens não estão à sua altura:

*“Você cruzou essas águas por motivo de um nascimento. Para colocar o nosso mundo no devido lugar. Não veio salvar o morto. Veio salvar a vida, a nossa vida. Todos aqui estão morrendo não por doença, mas por desmérito do viver.”* (RCT, p.64)

E a carta dá-lhe instruções sobre o que deve fazer. A primeira etapa será uma visita a seu pai, Fulano Malta. O autor da carta aconselha Mariano a aproximar-se dele e quebrar a barreira de ressentimento que nasceu entre os dois quando Mariano fez o que o pai

sempre desejara fazer, mas por medo, resignação ou teimosia, não fizera: sair de Luar-do-Chão, esse lugar que é a origem, a identidade do homem, mas também a sua prisão:

*“A Ilha de Luar-do-Chão é uma prisão. A pior prisão, sem muros, sem grades. Só o medo do que há lá fora nos prende ao chão. E você saltou essa fronteira. Se afastou não em distância, mas se alonjou da nossa existência.*

*(...)*

*(...) seu velhote passou a destratá-lo? Pois ele se defende de si mesmo. Você, Mariano, lhe lembra que ele ficou, deste lado do rio, amansado, sem brilho de viver nem lustro de sonhar.” (RCT, p.65)*

O autor da carta revela a Mariano aspectos da vida de seu pai que ele desconhecia, o que leva à narração, numa longa analepse, da vida de Fulano Malta, homem que acreditou profundamente nos ideais da Independência, pelos quais lutou, mas que posteriormente o decepcionaram (“Ele queria dizer que a independência que mais vale é aquela que está dentro de nós.” (RCT, p.73)). Vivendo uma profunda solidão e amargura, pela morte da mulher e pela ausência do filho, ele sentia-se, como sempre se sentira, na época colonial, um estranho naquele mundo, a que não pertencia:

*“Em moço se sentira estranho em sua terra. Acreditara que a razão desse sofrimento era uma única e exclusiva: o colonialismo. Mas depois veio a Independência e muito da sua despartença se manteve. E hoje comprovava: não era de um país que ele era excluído. Era estrangeiro não numa nação, mas no mundo.” (RCT, p.74)*

É que, apesar da Independência, a Ilha-país continua a enfermar dos mesmos males do colonialismo e a miséria e a morte são banais, fruto do desprezo que os novos governantes evidenciam pelos que governam.

Mas não é só Fulano Malta que vive a frustração de uma esperança gorada, de uma pátria sonhada que nunca se concretizou. Também Abstinêncio, o filho mais velho de Dito Mariano, optara por se isolar em sua casa porque, pelo grande amor que tinha à vida, pela sua humanidade<sup>95</sup>, não suportava assistir à morte e degradação de Luar-do-Chão, que

---

<sup>95</sup> A grande afeição de Abstinêncio à vida e aos seres humanos está patente no hábito insólito de mudar de nome sempre que alguém morria, assumindo o nome do falecido. Pela adoção do nome, criava Abstinêncio uma ilusão de eternidade e de renascimento, que afastava o tragédia da morte.

aproxima os homens da animalidade (“- *Nunca estivemos tão próximo dos bichos.*” (RCT, p.118)). E revoltava-o ainda mais a exibição de riqueza de origem obscura e a indiferença dos poderosos e ricos em relação à miséria dos seus irmãos.

A crítica social e política à ambição e à ganância dos novos-ricos que, na sua sede de dinheiro, causam a morte e o sofrimento está, de novo, patente, na história, contada por Dulcineusa, do naufrágio do barco Vasco da Gama (o nome do barco não é inocente, revelando que, afinal, o colonialismo se mantém, embora com novos senhores), no qual tinham morrido todos os passageiros. O episódio é igualmente pretexto para criticar a impunidade dos poderosos que todos têm medo de acusar. Coincidindo com a tragédia, eclodira uma estranha tempestade que fustigara violentamente Luar-do-Chão:

“Quando o barco foi engolido pelas águas, o céu da Ilha se transformou. Um golpe roubou a luz e as nuvens se adensaram. (...) Na torre da igreja o sino começou a soar sem que ninguém lhe tivesse tocado. As árvores todas se agitaram e, de repente, num só movimento, seus troncos rodaram e se viraram para o poente. Os deuses estavam rabiscando mágoas no fundo azul dos céus. Os habitantes se apercebiam que o que se passava não era apenas um acidente fluvial. Era muito mais do que isso.” (RCT, pp.99-100)

Aquela era, afinal, uma tempestade à imagem da que o pangolim fez cair sobre a fortaleza de São Nicolau em *A Varanda do Frangipani*, manifestação maravilhosa do poder dos deuses-antepassados, desagradados com o naufrágio do barco-país, vítima da ganância dos homens.

Desse episódio trágico restara, na crença da Avó Dulcineusa, o estranho burro que habita na igreja. Mas aquele burro é mais do que um animal, ele é a recordação permanente da tragédia, pois nele encarnaram os espíritos atormentados daqueles que morreram no naufrágio:

“- *Não esqueça uma coisa: essa gente toda que desapareceu no rio está, agora, mesmo, olhando-nos pelos olhos deste bicho. Não esqueça.*” (RCT, p.115)

Luar-do-Chão é, assim, uma terra poluída pela morte, condenada ao desequilíbrio e à desgraça que as almas dos maus mortos sempre provocam na existência dos vivos. Por

isso, precisa de ser limpa e salva por quem não tenha responsabilidades nos dramas e catástrofes que a têm assolado. Para o autor das cartas, mas também para a Avó Dulcineusa, essa pessoa é Mariano, a geração do presente e do futuro, livre dos pecados do passado, senhora de novos conhecimentos, mas respeitadora dos modos de vida tradicionais:

*“- Vou-lhe dizer, meu neto: em Luar-do-Chão precisamos de um anjo muito mas muito puro. Mas o anjo que aqui permanecesse perderia, num instante, a pureza. Talvez você, Marianito...*

*- Talvez eu o quê?*

*- Talvez você seja esse anjo.” (RCT, p.107)*

Mas para levar a cabo a sua tarefa, Mariano tem que aprender mais sobre os seus e sobre a sua Ilha. A narrativa procura precisamente transmitir um saber e manter ou repor a ordem num universo fragilizado e ameaçado pelos seus habitantes. Os eventos ocorridos no espaço-tempo constituem a acção, cuja linha condutora é, como vimos, o regresso de Mariano e a tomada de posse da sua terra e do seu lugar na família. Em torno desse regresso, sucedem-se os episódios extraordinários, de carácter simbólico, pertencendo a diversos níveis da realidade que se confundem – o histórico, o onírico, o maravilhoso. Tudo se estrutura de acordo com o modelo da história exemplar, já que partimos de uma situação inicial de crise para uma situação final de superação da mesma. E nessa viagem por Luar-do-Chão e pela história dos Malilanes, Mariano vai reencontrando os seus familiares e outras personagens e descobrindo a situação problemática, de desordem e decadência de Luar-do-Chão/Nyumba Kaya, manifesta nos mais diversos tipos de abuso, traição e desamor (infidelidades, vingança, corrupção, droga, mortes, desflorestação e roubos). Cada personagem tem o seu problema e Luar-do-Chão agoniza com o pior de todos: o desamor dos seus habitantes.

Entretanto, Mariano recebe uma nova carta anónima, onde lhe é pedido que não permita a realização do enterro do Avô antes do tempo, pois se isso acontecer não receberá as revelações e, portanto, não cumprirá a sua tarefa “de apaziguar espíritos com anjos, Deus com os deuses” (p.125), de “repor as vidas, direitar os destinos desta gente” (RCT, p.126). É que Mariano, pelo tempo que passou na cidade, já está muito distante dos Malilanes e seus espíritos. A escrita permite, desta forma, essa ponte, essa ligação entre os

espíritos dos antepassados (os Malilanes) e os seus espíritos (os Marianos), instruindo Mariano sobre a melhor forma de resolver os conflitos e segredos de todos os seus familiares, que deve tentar a todo o custo manter unidos pois a família só pode existir na sua totalidade.

Por isso, Mariano tenta convencer Miserinha a ir viver para a Nyumba-Kaya, mas ela recusa, porque, na sua opinião, a casa, tal como a alma das gentes e a própria Ilha, “já não tem raiz” e, portanto, desaparecerá (RCT, p.137). É, no fundo, todo um mundo que se encontra em vias de extinção, sujeito à voracidade do tempo e dos homens.

Também a Tia Admirança tem a plena consciência de que a morte do Avô Mariano implica o desmantelamento da família e da casa, e em última análise, de Luar-do-Chão, já que ele era o cimento que os unia:

“O seu riso não escondia um travo triste. No fundo, ela sabia que, com o desaparecimento do velho Mariano, todas as certezas ganhavam barro em seus alicerces. Se adivinhavam o desabar da família, o extinguir da casa, o desvanecer da terra.

- *Desaparece o velho Mariano e o que é que mais nos vai unir?*” (RCT, p.147)

Entretanto, na Nyumba-Kaya, o velho Dito Mariano continua exposto na sala, à espera do momento em que seja decretada a sua morte. Junto ao morto, a Avó Dulcineusa insinua-se e tenta seduzi-lo como se ele estivesse vivo. Diz que assim pretendia confirmar a verdadeira morte de Mariano, para se certificar “se se tratava ou não de irreversível e definitivo falecimento” (RCT, p.129).

A Avó diz a Mariano que o Avô está “totalmente falecido” (p.129), o que o deixa preocupado com a iminência da realização do funeral, que não se podia concretizar. Por isso, pede à Avó que não ordene já o funeral, questionando, mais uma vez, que o Avô esteja mesmo morto. Mas no final da conversa entre os dois, Dulcineusa acaba por dizer a Mariano que lhe mentiu e que o Avô, afinal, “não está totalmente morto” (p.132), pois havia reagido ao seu toque.

Mariano deita-se, então, ao lado do corpo do Avô e adormece contemplando o céu. Acorda em sobressalto e tem a sensação de ver uma das pernas do Avô mexer. Ao seu lado, vê um lençol e debaixo dele uma nova carta.



Finalmente, esclarece-se a autoria das cartas, confirmando as suspeitas de Mariano (“Maiores suspeitas recaíam sobre Dito Mariano. O provável, no caso, era o impossível. Meu Avô despertava da sua sonambulência, subia as escadas e se ocupava em escrever-me?” (RCT, pp.126-127)): é o Avô que as escreve para manter a distância e porque já não tem voz “visível” (p.139). A escrita é, assim, o seu único meio de comunicação. Além disso, tem medo de morrer junto ao neto e arrastá-lo com ele para a morte. Assim, usa a caligrafia do neto para apresentar os seus argumentos, as suas razões.

É o que acontece na quinta carta, que Mariano encontra depois de ter adormecido na cozinha da casa de família. A missiva constitui-se um testemunho *post mortem* em que o Avô reflecte sobre as causas da sua morte. De forma insólita, confessa que chegou a pedir ao médico que lhe inventasse uma doença, uma vez que não sabia qual era o seu mal nem quando começou. Afinal, a grande doença de Dito Mariano tinha sido a solidão, a falta de atenção dos outros, o silêncio: “já estou tratado, só com o tempo que me cedeu, doutor. É isso que, em minha vida, me tem escasseado: me oferecerem escuta, orelhas postas em minhas confissões.” (RCT, p.149) A sua vida foi uma vida “em segunda mão” (p.150), sem brilho nem alegria, uma morte em vida em que ele era já um falecido, que assistia ao seu próprio funeral.

Instruído pelo Avô, Mariano procura junto do coveiro da Ilha, que encontra a realizar um ritual de purificação da morte, as respostas que o médico não foi capaz de lhe dar. Curozero Muando tem uma visão muito particular do céu, reveladora da crença de que a morte para este mundo significa o renascimento no mundo do Além:

“- No outro lado do céu existem também os coveiros. Ou melhor, os descoveiros.

Despreza a minha ignorância. Que eu não sabia, mas a gente enterra aqui os mortos e eles, lá, nos aléns, os desenterram e os celestiam.” (RCT, p.157)

Mariano pergunta a Curozero, de acordo com a sua experiência de contacto com a morte, se acha que o Avô está realmente morto, mas o coveiro não lhe responde imediatamente. Antes, recorda o olhar dos que acompanham os mortos ao cemitério, marcado pela tristeza, pelo susto, pela solidão e pelo desamparo. Mas o “respeitoso medo” (p.159) que caracterizava a atitude para com os mortos, transformara-se, no presente, em desrespeito, símbolo do “desregrar dos tempos” (p.159):

“- Antes vinham aqui pôr flores. Agora, vêm roubar os mortos. Nem os deuses eles respeitam.”<sup>96</sup> (RCT, p.159)

Retomando a morte de Dito Mariano, Curozero diz que é um acontecimento inexplicável por palavras e que o melhor era Mariano nunca saber o que se passara. Para Curozero, Mariano já não pode entender aqueles acontecimentos porque passou muito tempo fora, é como um branco. Não tem os conhecimentos necessários para compreender o que se passa e deve ter consciências dessa incapacidade e insuficiência, até porque, como já dizia o feiticeiro Andorinho em *O Último Voo do Flamingo*, há coisas que não se explicam, apenas acontecem:

“- Você ficou muito tempo fora. Agora é um mulungo. Sabe o que lhe digo?  
*Um dedo só não apanha pulga.*  
- *O que quer dizer isso?*  
- *Falta sempre o outro dedo.*

Falta sempre o outro dedo, repete. Esse dedo está para além de toda a mão. E mais, me aconselha: eu que não procurasse demasiado. Aprendesse a deixar os mistérios no seu devido estado. O homem sábio é o que sabe que há as coisas que nunca vai saber. Coisas maiores que o pensamento.” (RCT, p.159)

Finalmente, contudo, Curozero explica a razão do estado do Avô: a suspensão da sua morte deve-se a uma vida mal vivida, a uma ofensa que o velho Mariano cometera e que o fazia ficar naquele estado. Mas essa ofensa era um segredo que Dito Mariano levava consigo para a cova. Curozero diz que um morto naquele “estado de morto abortado” (p.159) não deveria ser sepultado, pois constituiria um atentado contra a Vida e o defunto, em vez de proteger os vivos, iria provocar graves desequilíbrios (“Até a chuva ficaria presa, encarcerada nas nuvens.” (RCT, p.159)). Ele era um “morrido em deficiência”

---

<sup>96</sup> A mesma imagem de total desrespeito pelos mortos reaparece de novo nas palavras de Curozero: “Aqui roubam-se os mortos.” (p.180); “Aqui é preciso cimentar o chão. Senão os gajos vão lá em baixo, escavam a terra para irem buscar os caixões.” (p.180)

(p.160), que não tinha sido abençoado e que só podia ser tratado através da água, elemento purificador<sup>97</sup>.

A propósito da conversa sobre Dito Mariano, Curozero mostra a Mariano a sepultura de Juca Sabão, seu pai, que morrera em circunstâncias violentas. Durante o funeral do pai, Curozero não chorou, mostrando à comunidade a dignidade e a competência da sua profissão. Nessa noite choveu, uma chuva que não era apenas chuva, sabia-o<sup>98</sup>. Por isso, dirigiu-se ao cemitério e sentou-se junto à campa do pai, onde chorou, misturando-se as suas lágrimas com a chuva, num acto de purificação que lavava o sofrimento, as saudades e a solidão.

A morte transforma-se, desta forma, pela crença na sua dimensão sagrada, não na escuridão do definitivo nada, mas no renascimento, na entrada numa outra dimensão,

“o intensíssimo clarão, o deflagrar de estrela. Um sol entrado na vista, ao ponto de tudo ser visível só por sombra. Dito e redito: a sombração, o acontecer do já havido futuro.

- *A gente não vai para o céu. É o oposto: o céu é que nos entra, pulmões adentro. A pessoa morre é engasgada em nuvem.”* (RCT, p.163)

Mas para Fulano Malta os acontecimentos têm outra explicação, ela também reveladora de um mistério e da crença no carácter fluido da fronteira entre a vida e a

---

<sup>97</sup> Também a morte da mãe de Mariano, Mariavilhosa, está intimamente relacionada com a água. Na sequência de uma vida marcada pelo sofrimento, Mariavilhosa parece ter-se suicidado no rio. No entanto, a Avó, talvez porque o suicídio é uma má morte, diz que o que ela fizera fora entrar pelo rio até desaparecer, nas palavras de alguns, convertida em água:

“Afogada era um modo de dizer. Ela suicidara-se, então? A Avó escolhe cuidadosamente as palavras. Não seria suicídio, também. O que ela fez, uma certa tarde, foi desatar a entrar pelo rio até desaparecer, engolida pela corrente. Morrerá? Duvidava-se. Talvez se tivesse transformado nesses espíritos da água que, anos depois, reaparecem com poderes sobre os vivos. Até porque houve quem testemunhasse que, naquela derradeira tarde, à medida que ia submergindo, Mariavilhosa se ia convertendo em água. Quando entrou no rio seu corpo já era água. E nada mais senão água.” (p.105)

Por isso, o seu funeral, na ausência de corpo, consistiu na inumação de um vaso com água do rio, afinal aquilo em que se havia transformado:

“- *Água é o que ela era, meu neto. Sua mãe é o rio, está correndo por aí, nessas ondas.”* (p.105)

<sup>98</sup> Mais uma vez, a chuva aparece como acto sagrado, manifestação dos deuses e dos antepassados que a enviam para a Terra, premiando os homens com a abundância.

morte. Fulano diz a Mariano que acha que o Avô Mariano está a fingir-se de morto só para não ter de confessar o que sabe sobre o tráfico de estupefacientes que estava a ser levado a cabo na Ilha. Para ele, tinha sido o Avô que havia feito desaparecer a droga e agora pretendia proteger a sua família da fúria dos traficantes:

“Quem sabe o Avô estivesse assim, entre fronteiras, só para nos salvar?  
Meu velho ainda se pergunta mais: aquele sacrifício dele, fingindo de mortalecido,  
não seria uma bondade para nos proteger dos malandrões?” (*RCT*, p.169)

Por isso, Fulano Malta sugere que se faça um enterro fictício, só para ludibriar os bandidos.

Confuso, Mariano regressa a casa e senta-se à sombra da mangueira com um bloco de notas. É então que acontece “o que não é de acreditar” (*RCT*, p.170): a sua escrita é, subitamente, tomada por outra caligrafia, impondo-se à mão que escreve.

“a minha letra desobedece da mão que a engendra. Aquilo que estou escrevendo se transfigura em outro escrito. Uma outra carta me vai surgindo, involuntária, das minhas mãos:” (*RCT*, p.170)

Surge, assim, a sexta carta, onde Dito Mariano vai fazer revelações sobre a razão para a vinda de Mariano à Ilha: ele veio não pelo funeral do Avô, mas pela morte de Luar-do-Chão, que começou precisamente com o assassinato de Juca Sabão, morto pelos traficantes de droga que julgavam que ele a tinha escondido. Toda a miséria e decadência de Luar-do-Chão é, assim, uma punição por aquela morte e o que ela significa: a ganância e a violência dos homens.

No dia do funeral de Juca, Dito Mariano tivera a percepção que só Mariano, simultaneamente parte de Luar-do-Chão, mas também estranho àquele lugar (“faltava-nos um que viesse de fora mas fosse de dentro” (*RCT*, p.173)), poderia salvar a Ilha, na conjugação de dois mundos, do melhor de duas culturas, ser ainda não contaminado pela poluição que mancha aquela terra onde “se misturavam o respirar da vida e o sopro da morte” (p.173). Num indício do que vai acontecer a seguir, Dito Mariano diz que ao sepultarem Juca Sabão, vítima de uma má morte, estavam a desencadear forças ominosas que iriam levar a uma punição da terra por ter sido conspurcada (“*Ao enterrarmos Juca*

*estávamos deitando indevido osso no ventre da terra. Não tardaria que o chão nos punisse a todos” (RCT, p.173)).*

E esta premonição de Dito Mariano vai concretizar-se logo a seguir, no momento do seu funeral, insólito porque “incompleto” (p.177), sem corpo, mas com cerimónia. Preenche-se, assim, a dimensão comunitária e social das cerimónias fúnebres: permitir aos familiares despedirem-se do morto.

Mas algo de extraordinário acontece: a terra oferece resistência à pá com que Curozero tenta abrir a cova e, dura como o metal, recusa-se a abrir-se (“- *Não sei, patrões, nunca vi uma coisa assim. Parece a terra se fechou.*” (RCT, p.179)). Subitamente, Fulano Malta, fora de si, diz que não se deve cavar a terra com um instrumento metálico porque isso a fere. Começa, então, a escavar a terra com as mãos que, rapidamente, ficam em sangue, agravando ainda mais a situação, pois o sangue que tomba na terra vai poluí-la.

Os filhos de Dito Mariano interpretam naturalmente estes acontecimentos como consequência de um feitiço contra a família e em especial contra Últmio que quebrou a tradição não partilhando a sua riqueza com os familiares.

Sozinho com Mariano, Curozero dá-lhe a sua interpretação para aquela estranha ocorrência, que se concilia com o que o Avô havia previsto na última carta: eles estavam perante uma vingança da terra que desta forma pune os homens pelas suas acções nefastas, que a poluem e condenam à desgraça.

“O coveiro confirma se estamos sós e explica: vingança do chão sobre os desmandos dos vivos. Eu que pensasse na quanta imundície estavam enterrando por aí pelos desmundos, sujando as entranhas, manchando as fontes. Dizem que até droga misturaram com os areais do campo. O que estava sucedendo naquele cemitério era desforra da terra sobre os homens.” (RCT, pp.181-182)

Nesta concepção alternativa do mundo e dos males que o afligem, a terra surge animizada, ser vivo que, tal como o homem, e por acção deste, morre:

“- *Desforra da terra?* – perguntei.

- *Não sabe? A terra morre como a pessoa.*

O que se passava era, afinal, bem simples: a terra falecera. Como o corpo que se resume a esqueleto, também a terra se reduzira a ossatura. Já sem ombro, só

omoplata. Já sem grão, nem poeira. Apenas magma espesso, caroço frio.” (*RCT*, p.182)

E tal como o feiticeiro de *Terra Sonâmbula* e Marta Gimo em *A Varanda do Frangipani*, Curozero aponta a única culpada do fechamento da terra: a guerra, que provocara a generalização da morte e o desrespeito das tradições. Poluída pela morte, a terra vingava-se:

“Grande culpa vinha da guerra, continua o coveiro. Soterraram muita gente baleada, o chumbo transvazara dos corpos enterrados para o chão. Agora já não havia cova, nem fundo. Já nem terra poderíamos extrair da terra. É vingança da terra, repetia.” (*RCT*, p.182)

Mariano, no entanto, não entende as palavras de Curozero nem aceita as suas explicações, que ele acha que não têm “nenhum cabimento” (p.182). Mas Curozero diz-lhe que não entende o que se passa porque lhe faltam os conhecimentos, as ferramentas apropriadas (“*Eu já lhe disse: você anda a apanhar pulga só com um dedo.*” (*RCT*, p.182)). E esse conhecimento vai ganhá-lo nas cartas e “visitações” do Avô, o mais velho dos Malilanes e, portanto, o depositário de um saber que transmite, dessa forma, ao neto.

Tal como já acontecera em *O Último Voo do Flamingo*, em que o tradutor-narrador tem um sonho que lhe revela o sentido das palavras enigmáticas do seu pai sobre o afastamento dos moçambicanos em relação aos antepassados, Mariano vai ter um sonho motivado pelos acontecimentos ocorridos no cemitério e que constitui uma grande metáfora sobre a condição do Homem na Terra e sobre a necessidade de redescobrir o caminho para a terra através do amor. Como o Avô lhe havia prometido, este é um sonho que revela segredos, resolve enigmas, dá sentido aos acontecimentos maravilhosos que povoam a narrativa e que mais não são do que manifestações do mundo dos espíritos.

Afinal, não era só no cemitério que a terra estava fechada à acção dos homens. Por todo o mundo, a terra se tornara dura como pedra e as actividades humanas estavam

paralisadas. Mas o problema estava ali, em Luar-do-Chão, na recusa do Avô em morrer<sup>99</sup> e nos mistérios e culpas que essa recusa escondia:

“Em todos os continentes o chão endurecera, intransponível. O assunto tornara-se uma catástrofe de proporções mundiais. Não era apenas a impossibilidade de enterrar os cadáveres. A agricultura paralisara. Os trabalhos de construção, as minas, as dragagens nos portos, tudo estava parado. Dirigentes internacionais procuravam apressadamente explicações, cientistas de reputação pesquisavam motivos, multiplicavam-se comissões, viagens e expedições. Ninguém fazia ideia que a raiz de tão grave desequilíbrio se localizava, afinal, na nossa pequena Ilha. Ninguém sabia que tudo começara na pessoa do Avô Mariano.” (*RCT*, pp.187-188)

Mariano regressa ao cemitério, onde encontra Nyembeti, com quem faz amor numa gruta. E nesse local, a terra torna-se de novo fofa, maleável, reabrindo-se aos homens. Mariano percebe, então, que a solução para a recusa da terra em receber os homens era o amor; só ele permitirá penetrar de novo na terra, só ele sarará as feridas que o Homem lhe tem infligido pelo seu desprezo e desamor:

“Mas ela negou. Os lugares não se encontram, constroem-se. A diferença daquele chão não estava na geografia. Apontou para nós dois e embrulhou as mãos para, em seguida, as levar ao coração. Ela queria dizer que a terra ficou assim porque nela nos amáramos? Seria o amor que reparara a terra? Fazer do chão um leito nupcial, seria isso que amoleceria a terra e nos punha de bem com a nossa mais antiga morada? Talvez.” (*RCT*, p.189)

Por isso, como percebe agora Mariano, o Avô se agarra à vida. É o amor, simbolizado no lençol<sup>100</sup> onde tantas vezes amara as mulheres da sua vida e que agora o amortalhava, que o prende à vida, que o impede de partir de vez:

---

<sup>99</sup> De facto, não era só a terra que recusava abrir-se ao morto, era o morto que recusava ser sepultado, no que os familiares interpretaram como uma demonstração da preguiça que sempre o caracterizara em vida e que se manifestava também na morte.

<sup>100</sup> Vide p.322.

“Talvez fosse tudo tão simples como o lençol do velho Mariano, esse onde ele agora repousa. É esse lençol, quem sabe, com todos os cheiros de antigos amores, é esse lençol que vai prendendo o velho à vida.” (*RCT*, p.189)

Mas na sua sétima carta, o Avô parece recusar essa relação íntima entre o amor e o amolecimento da terra: “Só se o amor for uma chuva que nos molha a lama por dentro” (p.195). Para ele, aqueles acontecimentos estão para lá de qualquer entendimento, escapam aos seres vivos e aos bichos, porque, como manifestações que são do mundo invisível, “não tem causa de suceder. Só tem motivo de acontecer.” (*RCT*, p.195)

O avô Mariano explica, então, a sua versão dos acontecimentos:

“Esta terra começou a morrer no momento em que começámos a querer ser outros, de outra existência, de outro lugar. Luar-do-Chão morreu quando os que a governam deixaram de a amar.” (*RCT*, p.195)

Os governantes, movidos apenas pela prossecução dos seus próprios interesses, mostram um completo desprezo pela sua terra e pelas suas gentes, condenando-as à miséria.

Apesar de um primeiro momento de esperança, nascido do fim da guerra civil que, como defendiam os velhos em *O Último Voo do Flamingo*, era acção dos antepassados...

“Mas tudo parecia correr bem, depois que as armas se tinham calado. Para os mais velhos, porém, tudo estava decidido: os antepassados se sentaram, mortos e vivos, e tinham acordado um tempo de boa paz. Se os chefes, neste novo tempo, respeitassem a harmonia entre terra e espíritos, então cairiam as boas chuvas e os homens colheriam gerais felicidades.” (*UVF*, p.114)

... rapidamente se percebeu que a harmonia entre os mortos e os vivos, imprescindível para a paz e para a prosperidade, estava irremediavelmente posta em causa pela acção dos “novos chefes [que] pareciam pouco importados com a sorte dos outros” (p.114) e a vida em Tizangara, como em Luar-do-Chão e em todo o país, era marcada pela mesma injustiça dos tempos coloniais. Só os mandantes eram diferentes, novos-ricos, sem pátria, com apego apenas ao dinheiro, “sem amor pelos vivos, sem respeito pelos mortos” (*UVF*,



p.114), ricos sem qualquer riqueza porque a sua fortuna era perecível, temporária, e ao mesmo tempo vivendo uma vida de servilismo e subserviência em relação aos poderes do exterior.

Também Abstinência vê nas tragédias que se têm abatido sobre Luar-do-Chão, como o incêndio que ocorreu no cais, uma punição, uma vingança dos deuses, que castigam os homens pelo que estão fazendo: “Estavam desmatando tudo, até a floresta sagrada tinham abatido. A Ilha estava quase dessombreada” (p.213)<sup>101</sup>. A desmatagem desenfreada, a especulação imobiliária desrespeitam os valores da terra e os seus verdadeiros donos, os mortos, que a tornam sagrada. Destruir a terra é desrespeitar os mortos e, conseqüentemente, chamar a sua ira.

Aliás, já em *O Último Voo do Flamingo* são várias as personagens que vêem as ocorrências maravilhosas que vinham acontecendo em Tizangara como consequência da intervenção dos antepassados. Disso nos dão conta as duas cartas de Estêvão Jonas ao Ministro, nas quais, contra toda a ortodoxia do materialismo socialista, o administrador acaba por admitir que talvez o povo tenha razão quando comenta que as explosões que haviam vitimado os soldados são só o princípio de algo maior. Dizem que a terra irá arder porque os governantes não respeitam as tradições e não cerimoniam os antepassados e, por consequência, estes irão punir os vivos. Esta é uma visão alternativa dos acontecimentos, que vê uma relação estreita entre o comportamento dos vivos e as ações dos mortos sobre eles, revelando o distanciamento dos governantes em relação à cultura tradicional e suas crenças e ritos como um dos factores provocadores de tragédias:

“Agora, no distrito, só se ouvem histórias, contadeiras. O povo fala sem nenhuma licença, zunzundo sobre as explosões. E dizem que a terra está para arder, por causa e culpa dos governantes que não respeitam as tradições, não cerimoniam os antepassados.” (UVF, p.97)

---

<sup>101</sup> Mas os habitantes da vila vêem outra explicação para os estranhos acontecimentos que têm assolado a Ilha. Na sua opinião, Mariano é o único culpado de tudo o que se está a passar em Luar-do-Chão, pois ele é um homem “quente”, que transporta consigo a desgraça:

“Ser quente é ser portador de desgraças. Nenhuma pessoa é uma só vida. Nenhum lugar é apenas um lugar. Aqui tudo são moradias de espíritos, revelações de ocultos seres. E eu despertara antigos fantasmas.” (p.201)

Por isso, para Abstinência, as chamas do barco que se reflectem no rio são um símbolo do que se passa em Luar-do-Chão e em Moçambique:

“- *Vê aquelas chamas espelhadas no rio? Acha que aquilo é apenas um barco que está a arder?*

Tudo está sendo queimado pela cobiça dos novos-ricos. É isso que sucede em sua opinião. A Ilha é um barco que funciona às avessas. Flutua porque tem peso. Tem gente feliz, tem árvore, tem bicho e chão parideiro. Quando tudo isso lhe for tirado, a ilha se afunda.

- *A Ilha é o barco, nós somos o rio.*” (RCT, p.214)

Face a este contexto social e político, a terra fica, assim, em suspenso, retomando o motivo já presente em *O Último Voo do Flamingo*, onde o final da intriga é marcado pelo desaparecimento maravilhoso da nação moçambicana, engolida pelo abismo.

Mia Couto retoma, assim, a tese de que, pelo seu comportamento, os moçambicanos se afastaram dos seus mortos, e desta forma provocaram um desequilíbrio de consequências trágicas:

“Afastámos do imenso buraco. Sentámos na sombra de uma floresta. Meu pai então nos convocou. Sua cara era séria, sua voz solene: ele sabia por que a nação desaparecera naquela infinita cratera.

- *Isso é obra dos antepassados...*

- *Não. Outra vez os antepassados!?*

- *Respeito, senhor Massimo. Isto é assunto nosso.*

Meu velhote prosseguiu: que a ele já tinham chegado os rumores. A gente recebe a opinião dos espíritos e até Zeca Andorinho lhe já tinha dito a mesmíssima coisa – os antepassados não estavam satisfeitos com os andamentos do país. Esse era o triste julgamento dos mortos sobre o estado dos vivos.” (UVF, p.220)

O elo que sempre unira o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, o visível e o invisível, o terreno e o Além foi quebrado e os antepassados manifestam, assim, a sua insatisfação com os andamentos do país, numa avaliação muito negativa dos homens, de Moçambique e de todo o continente africano.

“Já acontecera com outras terras de África. Entregara-se o destino dessas nações a ambiciosos que governaram como hienas, pensando apenas em engordar rápido. Contra esses desgovernantes se tinha experimentado o inatentável: ossinhos mágicos, sangue de cabrito, fumos de presságio. Beijaram-se as pedras, rezou-se aos santos. Tudo fora em vão: não havia melhora para aqueles países. Faltava gente que amasse a terra. Faltavam homens que pusessem respeito nos outros homens.” (UVF, p.220)

Esta é uma explicação alternativa para todos os problemas que assolam África e que coloca as suas causas no afastamento entre os vivos e os mortos. Esquecidos e desrespeitados, desamada a terra, os mortos mostram o seu desagrado e resolvem agir: transportam esses países para um outro lugar, para os “céus que ficam no fundo da terra” (UVF, p.220), para “um lugar de névoas subterrâneas, lá onde as nuvens nascem” (UVF, p.220). Esse é um lugar paradisíaco, de luz perpétua, mundo ideal e alternativo, onde os países ficam em suspenso, parados no tempo, “à espera de um tempo favorável para regressar ao seu próprio chão” (UVF, p.221) em que serão definitivamente nações, “onde se espeta uma sonhada bandeira” (p.221), visão utópica e onírica de uma nação para todos.

“Até lá era o vazio do nada, um soluço no tempo. Até lá gente, bichos, plantas, rios e montes permaneceriam engolidos pelas funduras. Se converteriam não em espíritos ou fantasmas, pois essas são criaturas que ocorrem depois da morte. E aqueles não haviam morrido. Transmutaram-se em não-seres, sombras à espera das respectivas pessoas.” (UVF, p.221)

E esta esperança de um tempo novo, no qual os homens e o país voltarão a renascer, é retomada pela voz de Dito Mariano, crente de que, apesar de no passado e no presente os moçambicanos desrespeitarem e destruírem a sua terra, esta resistirá, porque a casa-terra e o rio-tempo, com todo o seu potencial de renovação, se abrirão de novo aos homens, restituindo o equilíbrio inicial.

“Mas a terra não morre, nem o rio se suspende. Deixe, o chão voltará a abrir quando eu entrar, sereno, na minha morte.” (RCT, p.195)

À luz desta visão do mundo, a tarefa de Mariano revela-se de uma importância ainda maior, amparando a avó, acalmando os tios e desvanecendo medos e fantasmas, mas também, no seu regresso ao lugar da infância, reaprendendo as lições da tradição e dos antepassados, conciliando a sua educação moderna e ocidentalizada com os conhecimentos veiculados pelo velho avô Dito Mariano. E só Mariano será capaz de o fazer, pois apesar do afastamento da Ilha, continua a amá-la e porque não perdera o olhar encantado sobre o mundo que lhe permite escutar as vozes dos mortos e os segredos que eles têm para contar.

Por consequência, só ele poderá salvar Luar-do-Chão do desamor dos seus filhos, da degradação, da miséria, da corrupção, da ganância e da exploração desenfreada, pois ele foi o escolhido para, guiado pelo Avô, repor o equilíbrio da sua terra e da sua família. Mariano continua, assim, o percurso de descoberta das suas gentes, o que o leva a visitar Fulano Malta, levando-lhe um pacote, enviado pelo Avô, que o pai recebe com naturalidade (“- *Foi o Avô que mandou entregar.*”; “Não parece espantado pelo póstumo daquela ordem.” (RCT, p.221)). Este encontro vai permitir a Fulano Malta recordar a sua juventude, o tempo em que acreditou num ideal, simbolizado na farda de guerrilheiro, e lutou por ele.

Do diálogo entre pai e filho nasce, mais uma vez, a ambiguidade e indefinição sobre o estado de Dito Mariano, ambiguidade essa que é naturalmente aceite por Fulano Malta:

“- *O pai acredita que ele morreu ao tirar a fotografia?*

- *Ora, ele morreu?*

- *Bem, que tenha ficado assim, como está...”* (RCT, p.224)

A fronteira entre a vida e a morte continua, assim, a surgir-nos fluida e indefinida, fruto, por um lado, de uma vida que não foi verdadeiramente vivida e, portanto, se assemelhava já à morte e, por outro lado, de uma morte que tarda em acontecer definitivamente.

Afinal, o Avô fora um homem “especial”, já que, desde cedo, a morte marcara a sua vida, pois começou a envelhecer progressivamente, vivo morto que vivia vergado sob o peso desse envelhecimento que lhe condicionava a vida.

Já velho, Dito Mariano chegou muitas a vezes a desejar morrer, para pôr fim ao seu envelhecimento. É que, naquele tempo, na sua alma já só lhe restavam as saudades:

saudade de ter o seu corpo, de fazer com ele o trivial; saudade dos sabores da vida. Não surpreende, por isso, que encarasse a morte sem dramatismo (“- *Se a morte é um sono então eu já vou trajado nas conveniências.*” (RCT, p.225)) e que se tenha preparado para ela envergando o seu melhor fato, que não mais tirou.

Apesar de tudo, ainda lhe restava um fulgor, a “sombra de um bom espírito” (RCT, pp.197-198). Por isso, no dia da sua morte, a vila fora atravessada por um feitiço. Conforme ia morrendo, as fogueiras domésticas tremeluziam como se tivesse havido uma aragem súbita e invisível, até que se apagaram, no preciso momento em que se acendeu a máquina fotográfica. O seu espírito, que havia pairado sobre a vila, acabara de partir.

No entanto, essa partida não havia sido concluída e o avô, que havia sido um vivo morto, era agora um morto vivo, capaz ainda de engravidar Miserinha, de continuar a seduzir as mulheres da sua vida, mais marido de Dulcineusa do que alguma vez tinha sido.

A viagem de Mariano começa, então, a chegar ao fim e os mistérios que perpassam as palavras da Tia Admirança (“- *Esse homem não é seu Avô, Mariano.*” (RCT, p.232)) e toda a narrativa são finalmente esclarecidos na oitava carta do Avô, “voz antiga” (p.233) a que, mais uma vez, a mão de Mariano obedece.

O Avô começa por revelar a Mariano que Admirança foi a mulher da sua vida, a única que amou. Depois, diz-lhe que foi o causador da cegueira de Miserinha quando lhe bateu na cabeça com um pilão para evitar que ela exercesse um feitiço sobre Admirança. Revela-lhe, ainda, que Admirança tinha ficado grávida dele e que Dito Mariano havia pedido a Mariavilhosa que fingisse uma gravidez, que os xicuembos, mais tarde, lhe dariam um filho de verdade<sup>102</sup>. Quando a criança começou a crescer, Admirança resolveu enviá-la para a cidade com receio que se notassem as semelhanças com o seu pai. Essa criança era Mariano, que afinal não é neto, mas sim filho de Dito Mariano. Por essa razão, por essa mentira, a terra punia Dito Mariano, recusando-se a recebê-lo:

---

<sup>102</sup> Isto, de facto, não aconteceu e no dia da Independência, Mariavilhosa deu à luz um nado-morto, metáfora para a História de Moçambique, ele também um morto antes de nascer. Enquanto uns celebravam o futuro, Mariavilhosa “morria de um passado: o corpo frio daquele que seria o seu último filho.” (p.191)

Aliás, a tragédia da vida de Mariavilhosa parece estar sempre presente no pensamento de Mariano, que a recorda, sentado nas margens da lagoa Tzivondzene, onde haviam sido enterrados os restos mortais da mãe e do irmão. Vista pela comunidade como portadora de má sorte, ela fora posta de parte e sujeita a um conjunto de interdições, pois estava em estado de impureza por ter dado à luz um *ximuku*, um afogado, nascido sem vida.

*“Foi esta mentira que fechou a terra, fazendo com que o chão negasse receber-me.” (RCT, p.235)*

Mas esta não foi a única mentira. Dito Mariano conta, então a verdadeira história da morte de Juca Sabão, num exercício de exorcismo e de remissão das sombras e pecados conseguido pela escrita. Dito Mariano roubara uma arma a Fulano Malta que depois vendera aos filhos de Últmio, já famosos pelas suas actividades criminosas. Suspeitou, então, que, com essa arma, eles haviam assassinado Juca Sabão. Mas em vez de os denunciar às autoridades, roubou a arma da esquadra, lançando-a ao rio, onde esta estranhamente rodopiou e disparou tiros em direcção às nuvens, provocando uma trovoadas.

Dito Mariano foi conivente com a versão dos tribunais, mas nunca mais encontrou paz de espírito. E tal como ele, também os antepassados não ficaram satisfeitos e por isso a terra, onde eles residem, se lhe fechava:

*“Mas essa ilusão nunca me apaziguou. Nem a mim nem aos meus antepassados que residem no chão do tempo. A terra não aceita o espinho dessa mentira.” (RCT, p.237)*

Os antepassados surgem, aqui, como juízes das acções dos vivos, que sancionam sempre que eles agem incorrectamente. A consciência de Dito Mariano diz-lhe que ele (e todos os habitantes de Luar-do-Chão) matara Juca Sabão pela sua conivência, pelo seu silêncio, pelas suas fraquezas. Pede por isso a Mariano que seja superior a essas fraquezas, que seja um homem novo e que redima Luar-do-Chão dos seus pecados, abrindo um caminho de esperança no futuro.

Feitas estas revelações, partilhados os segredos da família e as explicações para os acontecimentos que assolam Luar-do-Chão, Dito Mariano está agora pronto para morrer e pede para finalmente ser sepultado, numa cerimónia privada, só com o coveiro e o filho mais novo (ao contrário do que dita a tradição). Deseja ser sepultado na margem do rio, pois é um “mal-morrido” (p.238) que, com a sua poluição, estava a impedir a chuva de cair<sup>103</sup>.

---

<sup>103</sup> Vide p.221, nota<sup>121</sup>.

Mas a sua vida não acaba: Mariano, a quem tinha chamado “Madzi”, água, quando nascera, era agora a sua continuação, assim como o fluxo do rio que se vai sucedendo interminavelmente:

*“Sabe, Marianito? Quando você nasceu eu lhe chamei de «água». Mesmo antes de ter nome de gente, essa foi a primeira palavra que lhe deitei: madzi. E agora lhe chamo outra vez de «água». Sim, você é a água que me prossegue, onda sucedida em onda, na corrente do viver.” (RCT, p.238)*

A morte é aceite com naturalidade porque agora o equilíbrio foi restaurado. O seu momento já passou, isto é, já está velho, o filho está de regresso à casa de família, a família está pronta e reconciliada. Agora, sim, a chuva vai cair, pois o Avô entrou definitivamente no reino da morte, fruto do fim da mentira e da falsidade que gera a perturbação. A natureza, recuperado o equilíbrio, abre-se de novo ao Homem.

Feitas as confissões, terminada a viagem de passamento do Avô para o reino dos mortos, morto completo e definitivo, a poluição da morte foi limpa e purificada. Por isso, o luto acabou e o telhado da Nyumba-Kaya, miraculosamente, refaz-se, pois “estava curada da morte” (p.239). A casa agora estava salva, já não iria morrer...

O corpo de Dito Mariano é, então, levado para o rio enrolado no velho lençol dos seus amores, numa relação de continuidade entre vida e morte, e sepultado na margem do rio, onde a terra é fofa e leve. Imediatamente, a chuva começa a cair, sinal do apaziguamento dos espíritos e dos deuses.

Entretanto, das mãos de Mariano, como já acontecera com Kindzu em *Terra Sonâmbula*, caem as cartas escritas a dois, que se desfazem sob a chuva. Tal como Dito Mariano lhe havia pedido, as cartas acompanham, assim, o corpo do velho Avô, que desejava lê-las na sua “nova casa” (p.238). Nessas cartas, vai ler a sua própria voz, traduzida para a escrita pela mão do filho. Mas não foi só a sua voz que ditou aquelas cartas: “Foi a voz da terra, o sotaque do rio” (RCT, p.238), as mensagens desse rio-tempo e dessa casa-terra que são a nossa essência e que vêm do outro lado do mundo, de que ele foi o veículo e o tradutor para que o neto, já distante dos espíritos dos Malilanes, os pudesse compreender.

Mais uma vez, estas vozes antigas servem de fertilizadores da terra, garante de um renascimento da nação moçambicana que assentará no potencial criador e regenerador do

mundo antigo, de um passado mítico dos antepassados originais (“*O quanto lembrei veio de antes de ter nascido.*” (RCT, p.238)), retomado no presente e aberto ao futuro, simbolizado no momento da morte de Dito Mariano, que coincide com a madrugada, “boa hora para se nascer” (RCT, p.239), já que a morte neste mundo equivale ao (re)nascimento no Além e, portanto, à promessa de uma nova existência.

Mariano e Curozero levam a cabo os rituais de inumação, que repetem as acções primordiais, do início dos tempos, e que exprimem precisamente a crença de que na morte o Homem reencontra a vida, renasce de novo, num ciclo interminável e contínuo:

“Em seguida, por cima da campa espalha uns pés de ubuku, dessas ervas que só crescem junto ao rio. No fim, entrega-me um caniço e ordena que o espete na cabeceira da tumba<sup>104</sup>. Foi um caniço que fez nascer o Homem. Estamos repetindo a origem do mundo. Afundo a cana bravia na areia. Como uma bandeira, o caniço parece envaidecido, apontando o poente.” (RCT, p.240)

Depois, lavam-se no rio para se purificarem da morte e limpam-se no mesmo pano. Finalmente, Curozero, pega num pedaço de capim a arder e agita-o no ar, na direcção dos quatro pontos cardeais<sup>105</sup>, isto é, das coordenadas do mundo, num último acto de

---

<sup>104</sup> Vide p.324.

<sup>105</sup> “Representam as quatro direcções do espaço, Norte-Sul-Este-Oeste, às quais se deve acrescentar a dimensão vertical zénite-nadir, e a dimensão interior: centro. Muitas crenças relativas à origem da vida, à morada dos deuses e dos mortos, à evolução cíclica, etc., se articulam em torno de dois eixos, cruzados em forma de cruz, Norte-Sul, e Este-Oeste, que constituem, com o eixo zénite-nadir, a esfera total do espaço cósmico e, simbolicamente, do destino humano. O espaço é, na simbologia, o quadro em que o mundo saído do caos se organiza, o lugar onde se desenrolam todas as energias.

(...)

Por isso os contrários estão ligados, *contendo-se* até um ao outro, tanto no eixo Este-Oeste como no eixo Norte-Sul. E estes dois eixos formam uma cruz no centro da qual – centro que não é mais do que o lugar do Homem – se sobrepõe e se resolve a dupla dualidade. O eixo Norte-Sul simboliza as regiões transcendentais e as suas forças ctonianas e uranianas, donde tudo procede e aonde tudo regressa. É o eixo da potencialidade ao qual se opõe, do Oeste para Este, o eixo da manifestação, do divino imanente, do humano. Do Oeste para Este e do Este para Oeste cumpre-se, como por pulsações, o ciclo iniciático que encadeia vida e morte. Mas o eterno retorno, no final deste eixo, não se realizaria se não existissem as regiões invisíveis do Norte-Sul. Assim, a cruz é, graficamente, o símbolo primordial sem o qual nada poderia ser. Como escreveu J. Soustelle, *a cruz é o símbolo do mundo na sua totalidade.*

(...)

Para os Balubas e Lulus do Casai (Congo), a imagem do mundo é constituída por uma cruz erguida em que o braço horizontal separa o Oeste, morada dos génios maus, do Este, morada dos génios bons e do paraíso, ou *aldeia das bananas doces*. O Oeste parece-se com o interior da terra onde caem e por onde transitam as almas más em direcção à fossa de terra vermelha; a sua cor é, de facto, o vermelho. O este e o paraíso das almas boas ficam sob o signo da cor branca (...). O centro desta cruz, lugar do tribunal onde são julgadas as lamas dos mortos, encontra-se na bifurcação da Via Láctea; o plano da terra (plano humano) fica em baixo; em cima, no céu superior, é o domicílio do Deus supremo, rodeado dos seus assessores (*ibid*).”



purificação, realizado pela acção do fogo. A partir daquele momento, o equilíbrio está definitivamente restaurado, os ventos estão soltos, a chuva cai e a terra torna-se de novo fértil. Esta é uma morte que dá lugar à vida, num acto de renascimento que torna a morte necessária e útil e mostra a relação íntima entre o Homem e a natureza, que assim assume uma dimensão sagrada.

E a chuva cai incessantemente desde o funeral do Avô, lavando, purificando a terra desses pós brancos que a conspurcavam e que chamaram tanta desgraça. Entretanto, Mariano, empurrado por uma “estranha força” (p.243), vagueia pela Ilha até que o destino o leva ao encontro de Miserinha, de Fulano Malta, de Abstinência, agora todos livres das amarras, dos segredos e das angústias que os definhavam e que os prendiam.

“O percurso se abre à minha frente como se obedecesse a uma torrente interior e a paisagem se irrealizasse em cenários sobrenaturais.” (RCT, p.247)

Conciliada a família, reposta a verdade, postos os mortos nos seus devidos lugares, a casa pode, finalmente, ser regada, ser que reganhou a vida, que tinha “reconquistado raízes” (p.247), por acção de Mariano, o mais jovem representante dos Malilanes, que é, ele próprio, a Nyumba-Kaya, esse espaço sagrado onde a família-nação encontra as suas origens, os seus antepassados, a sua história. Por isso, ela não tem preço e não pode ser destruída pelos novos valores do dinheiro e da ganância, que querem transformar Moçambique num país sem passado e sem identidade:

“- Essa casa nunca será sua, Tio Últmio.

- Ai não?! E porquê, posso saber?

- Porque essa casa sou eu mesmo. O senhor vai ter que me comprar a mim para ganhar posse da casa. E para isso, Tio Últmio, para isso nenhum dinheiro é bastante.” (RCT, p.249)<sup>106</sup>

---

(CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Teorema, 1994, pp.535-537.)

<sup>106</sup> Já Fulano Malta havia apontado o dedo acusador aos novos poderosos e ricos, como Últmio, que tal como os antigos colonos brancos, cobiçam a terra e as riquezas africanas, esquecendo-se que a terra não tem outro dono que não os mortos, que nela moram.

Mariano regressa ao cemitério, onde encontra Nyembeti, que tinha substituído o irmão como coveira. Ela está a abrir uma nova cova e diz a Mariano que a terra voltou a abrir-se. Quando Mariano se aproxima da cova, tem uma vertigem e tem a percepção de se despenhar no abismo. Num clima de inconsciência, sente Nyembeti que o puxa para si e de novo fazem amor. Nesse abismo, cego para o mundo, Mariano percebe que a cova é a sua última residência e que a abertura do buraco é o tecto por onde a casa-terra respira, estabelecendo uma relação com o céu. Quando acorda, Nyembeti está a seu lado e ele lembra a infância e as brincadeiras no fundo da cova. Compreende, então, que só em sonhos o amor a Nyembeti era possível, pois ela era Luar-do-Chão e ele só poderia possuí-la no dia em que tomasse posse, talvez pela morte, daquela terra que era a sua.

No derradeiro capítulo, intitulado “A última carta”, encontramos Mariano deitado sob a maçanqueira na margem do rio Madzimi, a velha árvore onde o Avô descansava, “recostado sobre o tempo” (p.257). Ali, sente a ausência de seu Avô, o mais-velho dos Marianos, sente a falta da correspondência trocada entre ambos, através da qual aprendera a ver um Avô mais próximo, mais seu, num momento em que a escrita havia permitido o renascimento de ambos: “Pela sua grafia em meus dedos ele se estreava como pai e eu renascia em outra vida” (*RCT*, p.257). A escrita permitira, assim, a partilha, o conhecimento, o renascimento, a compreensão de um mundo e de um modo de pensar, constituindo-se numa forma de transcender a condição humana, a realização do maior sonho dos vivos: a capacidade de “visitar o mundo dos mortos e regressar, vivo, ao território dos vivos” (*RCT*, p.258). Pela escrita, Mariano havia-se convertido, através de um exercício de memória, “num viajante entre esses mundos” (p.258), atravessando caminhos ocultos e misteriosos, fazendo renascer no seu coração o velho Avô. Ele tinha ultrapassado a última montanha, tal como João Celestioso, tinha ido ao outro lado do mundo, aquele onde se revela a verdade.

Deitado sob a maçanqueira, no limiar entre a vigília e o sonho, Mariano “vê” as folhas da árvore transformarem-se em folhas de papel e as suas nervuras em linhas e letras. Surge, então, a última carta de Dito Mariano, onde ele lhe diz que já não são necessárias mais cartas, porque agora tem um local onde pode ser visitado: a maçanqueira, local sagrado, casa do espírito dos antepassados, sob a qual, como Ermelindo e os velhos de *A Varanda do Frangipani*, renasce noutro ser.

A situação final é marcada pela reposição da ordem no universo de Luar-do-Chão, que ficou completa quando Mariano concluiu o seu percurso iniciático, de reconhecimento, pela mão do patriarca da família, dos seus e do seu mundo. Ele “visitou casa, terra, homem, rio: o mesmo ser, só diferindo em nome” (RCT, p.258), numa união cósmica em que todos os seres se encontram intimamente ligados, irmanados por uma mesma força vital, o rio-vida “que nasce dentro de nós, corre por dentro da casa e desagua não no mar, mas na terra” (p.258). A ordem reencontrada passou, então, pela superação de todos os medos, pela domesticação de todos os fantasmas, pelo desfazer de todas as mentiras, pela reconciliação das pessoas entre si e de todas com a casa-terra e com os deuses.

Dali em diante já não haverá mais cartas; os contactos entre eles serão feitos através da sombra que existe dentro de Mariano, através do sonho, que lhe permitirá alcançar “a outra margem, além do rio, por detrás do tempo.” (RCT, p.258), isto é, a morte.

A maçanqueira foi tudo o que bastou a Dito Mariano, que aprendeu com a natureza, tal como a árvore aprende com o rio Madzimi. Longe do rio, a maçanqueira morre; longe da árvore, ele também não pode viver. A árvore foi o seu altar, espaço sagrado porque eterno, onde ele aprendeu a eternidade de uma vida que sempre se renova, renascendo a cada momento:

*“Esta árvore, tal como eu, não tem cultura ensinada. Aprendeu apenas da embrutecida seiva. O que ela sabe vem do rio Madzimi. Longe do rio, a maçanqueira morre. É isso que a faz divina. Foi por isso que sempre rezei sob esta sombra. Para aprender de sua eternidade, ganhar um coração de longo alcance. E me aprontar a nascer de novo, em semente e chuva.” (RCT, p.259)*

Nas suas cartas, Dito Mariano desfez “o laço da mentira” (p.259), matou um passado que escondia fantasmas e medos. Assim, libertou-se do estado cataléptico que o prendia à vida, cansado da hipocrisia dos que só se lembraram de o visitar na morte e que só aparecem por medo não da morte, mas do poder dos mortos:

*“Tinham medo não da morte, mas do morto que eu agora sou. Temiam os poderes que ganhei atravessando a última fronteira. Medo que eu não lhes trouxesse as boas harmonias.” (RCT, p.260)*

Através das cartas, Dito Mariano foi-se purificando, foi-se limpando dos seus pecados e segredos. Mas para lá de uma função catártica, as cartas cumpriram igualmente uma função pedagógica, permitindo a Mariano um percurso de aprendizagem feito de muitas e actualíssimas lições, explícitas ou apenas sugeridas, cheias do mais genuíno humanismo e respeito pelo nosso mundo e que vão da religião à moral, à política, à justiça social, ao mundo dos sentimentos, à ecologia, etc.

No entanto, a morte do Avô fora, afinal, falsa (“O morto era outro, em outro fim de vida.” (RCT, p.260)). Ele tinha usado a morte como caminho para o renascimento, como momento de recomeço, da própria vida. Afinal, a morte fora só uma etapa para a vida, uma estratégia usada para (re)nascer. Até porque, através de Mariano, nascido “de um amor sem medida” (p.260), a sua continuidade fica assegurada, simbolizada pela partilha do mesmo nome, isto é, do mesmo ser, que assim se perpetua. Mariano não foi escolhido, escolheu-se a si próprio, inconsciente seguidor de um destino há muito definido e que ele levou a cabo com a ajuda do pai-avô.

No final da sua carta, o Avô retoma, num movimento circular, o primeiro pensamento de Mariano, no seu caminho de regresso a Luar-do-Chão:

*“Você, meu filho, você disse o certo: a morte é a cicatriz de uma ferida nunca havida, a lembrança de uma nossa já apagada existência.” (RCT, p.260)*

Completa-se, desta forma, um processo de entendimento da vida: a morte no mundo dos vivos corresponde a um (re)nascer no mundo dos mortos, um retorno a um tempo anterior ao nosso nascimento (que correspondeu à morte no Além), num movimento de eterno retorno ao início.

Deitado na sala, Dito Mariano havia percebido várias visões disfóricas da morte, em que esta era o abismo e o vazio. Mas quando o neto-filho se aproximava, e com as cartas escritas em conjunto, uma certeza surgia: “a mim ninguém, nunca, me iria sepultar” (RCT, p.260). Em Mariano estava a sua continuidade, nele continuaria a viver, a ser recordado. Por isso, foi ele próprio que se conduziu à morte, para a terra. A sua morte não aconteceu por mão dos outros, mas pela sua própria vontade. E o seu enterro foi como o poente em que o sol penetra no chão do rio, num tempo e num espaço longínquos,

intocados pelo homem, onde nunca chegou a civilização e a terra vive o seu estado original, numa união perfeita entre o rio-tempo e a casa-terra:

*“Mais antigo que o tempo. Mais longe que o último horizonte. Lá onde nenhuma casa alguma vez engravidou o chão.” (RCT, p.260)*

Fecha-se, desta forma, o ciclo da vida e da morte, personificado no convívio íntimo entre Avô e neto, através do qual Mia Couto procura anular as fronteiras entre o mundo dos mortos e o mundo dos vivos e estabelecer um paralelo entre as suas histórias e o percurso do seu país, “a grande casa de que fala o livro”<sup>107</sup>, reabilitada e reconstruída pelo amor dos homens à terra, pelo respeito pelos antepassados que, com a sua sabedoria, protegem ou sancionam, orientam e julgam os homens e devolvem aos seres humanos a identidade, a dignidade e a esperança perdidas.

---

<sup>107</sup> SILVA, Rodrigues da. “Mia Couto: Inventar a Pátria”. In *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (18-09-2002), p.11.



## Conclusão

“Eu queria saber quem eram os autores daquelas histórias e a resposta era sempre a mesma: ninguém. Quem criara aqueles contos haviam sido os antepassados, e as histórias ficavam como herança dos deuses. Naquele mesmo chão estavam sepultados os mais-velhos, conferindo história e religiosidade àquela relação. Nessa moradia, os antepassados se convertem em entidades divinas.

(...)

Quando me pergunto porque escrevo eu respondo: para me familiarizar com os deuses que eu não tenho. Os meus antepassados estão enterrados em outro lugar distante, algures no Norte de Portugal. Eu não partilho de sua intimidade e, mais grave ainda, eles me desconhecem inteiramente.

As duas partes de mim exigiam um médium, um tradutor. A poesia veio em meu socorro para criar essa ponte entre dois mundos. E a cidade, a minha casa, a minha família: esses foram os aconchegos em que a poesia em mim nasceu.”

Mia Couto<sup>1</sup>

Eis-nos chegados ao momento de concluirmos um caminho que já vai longo, e para isso nada melhor do que pegar nas palavras do próprio Mia Couto, num texto em que faz uma reflexão sobre a importância da sua “água natal”<sup>2</sup>, a Beira da década de 50 do século XX, no

---

<sup>1</sup> COUTO, Mia. “Águas do meu princípio”. In *Pensatempos*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005, pp.150-151.

<sup>2</sup> COUTO, Mia. “Águas do meu princípio”. In *Pensatempos*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005, p.145.

seu percurso como escritor. Como vimos, a Beira era uma cidade conquistada ao estuário do rio Pungué, que, nas palavras do autor, “se inventava a partir das sombras”, anárquica, acanhada e “em disputa com o universo”. Nela, Mia aprendeu que as fragilidades são compensadas “por uma colectiva capacidade de a nós mesmos nos ficcionarmos”<sup>3</sup>, pelo esforço de se inventarem outros, lição que lhe ficou e que tem marcado de forma indelével a sua obra. Por isso, ele afirma que a sua cidade se transformou no seu primeiro livro, lugar de ficção, espaço onde conheceu “o prazer de criar raízes que fossem, ao mesmo tempo, asas de fantasia.”<sup>4</sup>

Aprendeu, também, a existência de uma África logo ali, nos bairros de caniço, entrando pelos bairros de cimento, mulatizando as almas dos europeus. E tal como a Beira, Moçambique é um espaço com muitos países dentro, repartido “entre universos culturais e sociais variados.”<sup>5</sup> Mia Couto tornou-se, assim, por experiência própria e por influência do seu local de origem, ser de fronteira, entre a ruralidade e a urbanidade, “entre o mar e o continente, entre a Europa e a África, entre o catolicismo e a religião dos antepassados.”<sup>6</sup>

E neste ambiente em que África e Europa conviviam constantemente, Mia vai contactar, desde criança, com o encanto das histórias, plenas de fantasia e de mistério, contadas por homens e mulheres que revelavam os segredos de um tempo em que deuses e homens conviviam, chegados até eles pelos antepassados que, assim, se faziam ouvir e compreender junto dos vivos. O acto de contar histórias afigura-se, assim, aos olhos de um Mia Couto ainda muito jovem, um momento sagrado de comunicação entre os seres humanos e os seus antepassados que, através da ficção, recuperam a voz.

A sua ida para Lourenço Marques, no início da década de 70, mostrará a Mia Couto os vários Moçambiques que compõem esta nação do Índico, e ainda a transformação das áreas urbanas, invadidas pelo mundo rural, que assim se confronta com um espaço onde os modelos de vida ocidentais foram tentando impor-se:

---

<sup>3</sup> COUTO, Mia. “Águas do meu princípio”. In *Pensatempos*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005, p.146.

<sup>4</sup> COUTO, Mia. “Águas do meu princípio”. In *Pensatempos*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005, pp.146-147.

<sup>5</sup> COUTO, Mia. “Águas do meu princípio”. In *Pensatempos*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005, p.150.

<sup>6</sup> COUTO, Mia. “Águas do meu princípio”. In *Pensatempos*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005, p.150.



“A cidade foi inicialmente erguida em função de uma outra lógica. Surgiu como um transplante da Europa em solo alheio. O corpo do continente recebeu estes enxertos sem se converter à sua racionalidade. Mas houve, para além desta tensão, um namoro a que o mundo rural não logrou resistir.”<sup>7</sup>

Assim, Mia transformou-se, como, na sua opinião, todos os moçambicanos, num “navegador entre culturas”, (re)inventando a todo o momento a sua identidade, a sua história, uma moçambicanidade que se faz precisamente da miscigenação e de um diálogo permanente entre modelos de pensamento.

E é este “navegador de culturas” que perpassa por toda a obra narrativa de Mia Couto, reflexo de um homem que, como o seu país natal, é feito de linhas que se cruzam, de um pano africano que se costura com linhas portuguesas, mas também de um cidadão atento que se define como a consequência de um “tempo de charneira, entre um mundo que nascia e outro que morria. Entre uma pátria que nunca houve e outra que ainda está nascendo.”<sup>8</sup>

Da consciência dessa condição híbrida, nasce a necessidade de uma escrita que se torne espaço de convívio entre os dois mundos que em si habitam, palco das muitas vozes que perfazem a identidade moçambicana, celebrando a multiplicidade, a pluridiscursividade e a generosidade de uma terra e uma gente que se deixam conhecer pelos seus mitos, ritos e crenças. É que Mia, apesar de assumir a sua nacionalidade moçambicana, não esconde que as suas raízes não estão naquele país do Índico: a sua história encontra-se lá longe, no Portugal onde jazem os seus mortos; mas esses mortos não são o seu chão, a sua marca identitária, pois a distância que os separa torna o autor órfão de antepassados e, simultaneamente, fá-los seres estranhos e desconhecidos.

Privado dessas raízes, habitante de um mundo em que é, ao mesmo tempo, filho da terra e estrangeiro, o escritor usa a escrita, tal como havia aprendido em criança, para se (re)criar moçambicano, para estabelecer a ponte necessária entre os dois continentes, os dois sistemas de pensamento que se cruzam dentro de si. Ele próprio o afirma, no texto que transcrevemos em epígrafe, quando nos revela que escreve como forma de ultrapassar a

---

<sup>7</sup> COUTO, Mia. “Águas do meu princípio”. In *Pensatempos*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005, p.152.

<sup>8</sup> COUTO, Mia. “Águas do meu princípio”. In *Pensatempos*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005, p.150.

distância que o separa quer dos seus antepassados, que desconhece, quer dos antepassados das gentes moçambicanas, que chegam até si pelas histórias que vai ouvindo. Por isso, ele é o **escritor-tradutor**, transcrevendo para a folha de papel, marca da sua matriz cultural europeia, as vozes antigas dos antepassados fundadores da nação moçambicana. Ganha, desta forma, familiaridade e filiação com uma História que sabe não ser a sua, mas da qual faz parte, aprendendo a compreender a cosmovisão das gentes que fazem o tecido social de um país em mutação no qual convivem modelos distintos de pensamento.

E se a sua escrita se constitui, num primeiro momento, como uma ponte que une os dois mundos de que Mia Couto é feito, permitindo-lhe encontrar uma identidade e um lugar próprios, ela é também o espaço onde o leitor, maioritariamente urbano e estrangeiro, contacta e se familiariza com modelos de pensamento, valores e cosmovisões que desconhece. Mia transforma-se, desta forma, num verdadeiro **tradutor de mundos**, à imagem do narrador de *O Último Voo do Flamingo*, que “traduz” para os estrangeiros a Tizangara-Moçambique os estranhos acontecimentos que por ali se registam.

A literatura é o instrumento privilegiado para, através da “mentira”, isto é, do carácter ficcional que é o seu traço distintivo, reflectir esse mundo de sombras e de mistérios que os velhos contadores de histórias relatam nas suas narrativas, oriundas de um tempo antigo no qual homens e deuses conviviam, partilhando a dimensão mítica e sagrada. Por isso, essas histórias, reposição dos mitos iniciais, se constituem momentos sagrados, transmitindo de geração em geração as lições e os modelos que os antepassados legaram aos seus descendentes e que têm vindo a permitir a manutenção do grupo.

E como esses antepassados eram seres sobrenaturais, a sua permanência no *continuum* que marca a existência humana, as histórias que eles protagonizam, são caracterizadas pela intervenção permanente do elemento maravilhoso, que se torna parte integrante do real.

Não surpreende, por consequência, que, como vimos, a narrativa coutista seja marcada pela presença constante de um sobrenatural que caminha lado a lado com o real mais mezinho e triste, restituindo ao ser humano a sacralidade e a dignidade perdidas num presente decadente que se opõe ao passado idealizado, época de familiaridade entre os deuses e os homens, de harmonia e ordem, ponto de referência para a reconstrução de uma nação em crise.

Ao longo da sua já extensa obra narrativa, Mia Couto vai reiteradamente afirmar a necessidade de redescobrir este país que acredita ainda na magia das vozes ancestrais, na presença desses mundos que apenas se intuem, mas onde se encontram as raízes e os fundamentos para as gentes e os acontecimentos que têm marcado a História de Moçambique.

Julgamos ter conseguido demonstrar que essa redescoberta se faz precisamente pela recuperação, através da escrita, de um imaginário tradicional que não é o seu, mas que Mia tematiza, explora e partilha com os seus leitores que, desta forma, aprendem os saberes antigos e os perpetuam, integrando-os na construção do presente e do futuro.

A escrita torna-se, assim, espaço de convívio entre a modernidade, que ela representa, e a tradição, a que dá voz “visível”, assumindo as funções didáctica e moralizadora das histórias tradicionais, simbolizando a simbiose entre as diferentes formas de conhecimento e os diferentes saberes que habitam a casa moçambicana, espaço de miscigenação onde deve haver lugar para todos. Só nesse convívio mutuamente enriquecedor encontrará Moçambique uma identidade própria, uma moçambicanidade assente no respeito pela diferença que lhe proporcionará um futuro livre dos erros do passado e do presente.

E é dessa multiplicidade de perspectivas, olhares e vozes que se faz a obra de Mia Couto, autor que recorre à escrita para lançar sobre a História de Moçambique um olhar crítico e humanista que recusa a exclusividade e a unanimidade das visões oficiais. A problemática da identidade nacional, central na sua obra, constrói-se, na sua opinião, sobre a conciliação do passado e do presente, do tradicional e da modernidade, do africano e do ocidental, (con)fundidos em narrativas em que lado a lado com o real mais trágico, mas por vezes também cómico e risível, se movimenta todo um mundo de sombras em que mitos, lendas e espíritos convivem de perto com o ser humano, preenchendo a sua vida de sonho e sagrado e abrindo as portas à esperança.

Retomar esse universo de crenças, mitos e rituais é, para Mia, o caminho necessário para a recuperação de um passado fundador, mas também do poder recriador da fantasia, capaz de, no seio da tragédia, traçar caminhos de esperança e sonho, mostrar o avesso das coisas.

Recusa-se, assim, uma visão mimética e unívoca da realidade à qual se opõe uma visão excêntrica que abre as portas ao hibridismo e à diversidade que caracterizam as sociedades

pós-coloniais e que se concretizam, nas suas literaturas, pela (con)fusão constante entre o real e o maravilhoso, reflexo de sistemas culturais que privilegiam o mistério, a intuição e a tradição e que são recuperados pelos autores com o objectivo de afirmar uma distinção identitária e de transgredir deliberadamente os modelos e fronteiras impostos pela hegemonia económica, política e cultural do Ocidente.

A fluidez de fronteiras, a indefinição de conceitos implicam uma posição subversiva de questionamento permanente de qualquer estrutura política, cultural ou social de carácter monolítico, gerando um contradiscurso dismantelador das versões oficiais e proporcionador de visões críticas sobre o passado e o presente. Por isso, não surpreende que se constitua uma estratégia de recuperação de culturas que foram sujeitas durante longo tempo a uma situação de dominação que as atirou para as margens, para uma posição excêntrica a partir da qual se olham.

O Realismo Mágico torna-se, assim, o modo privilegiado de sociedades caracterizadas pela coexistência de sistemas sociais diversos, geradora de conflitos que se encontram no âmago deste modo literário, porta aberta ao pluralismo, à pluridiscursividade, a uma contracultura da imaginação em que as vozes daqueles que foram condenados à inexistência social e ao mutismo emergem, veiculando visões alternativas dos processos históricos que interagem com os discursos dominantes, desmistificando-os.

Neste contexto, o maravilhoso surge-nos “naturalizado” por um narrador que relata os acontecimentos sobrenaturais de forma distanciada mas respeitosa, por personagens que representam uma mentalidade tradicional que os vê como “autênticos”, e por leitores que se vêem subitamente submersos num universo que os encanta e seduz pelo seu carácter subversivo.

O contexto local que, segundo Brenda Cooper, caracteriza o Realismo Mágico permite precisamente essa recuperação das várias vozes que veiculam uma cosmovisão particular, marcada pela relação estreita e harmoniosa com o Universo, tradicionalmente transmitida, por via oral, no seio das comunidades rurais, e que assim impregnam a escrita, marcando pela interdiscursividade a individualização da literatura africana.

Evidenciámos, assim, a filiação da obra narrativa de Mia Couto com o Realismo Mágico, manifesta no seu carácter auto-reflexivo, nomeadamente pela análise do presente com

base na compreensão de um passado que se busca e recupera, e na criação de universos mágicos e maravilhosos, impondo uma cosmovisão e uma lógica anti-natural que se constroem e manifestam lado a lado com acontecimentos aparentemente “reais” e naturais, o que provoca o desmantelamento de qualquer noção única de verdade e real.

Neste contexto, o elemento maravilhoso não provoca a perplexidade e a angústia que marcam o Fantástico. De facto, não há um questionamento da manifestação sobrenatural, uma vez que esta se instala definitivamente na narrativa, “normalizando-se” e passando a fazer parte integrante do mundo empírico, desmontando e questionando modelos de pensamento e, consequentemente, afirmando-se no seu direito à diferença, espelho de uma África marcada por uma realidade multifacetada e problemática, o que abre caminho para a problematização da própria noção de realidade, social e culturalmente condicionada.

Ainda que, como vimos, o realismo não esteja arredado da narrativa coutista, fantasiar, fabular parecem ser os desígnios de um escritor que confessa serem as suas obras momentos de transposição para a escrita dessas vozes que lhe trazem notícias da “outra margem do mundo”. O seu é um trabalho de tradução dessas vozes, sem juízos de valor, sem tomar partido, apenas com a intenção declarada de contar histórias que mais não são do que fragmentos do real.

Fragmentado, fantasiado, esse real mistura-se com a ficção, a verdade funde-se com a mentira, feita que é de muitas perspectivas. Concretiza-se, assim, a própria essência da literariedade, que assenta na intenção deliberada do autor em construir um texto com base numa atitude de fingimento, tornando-o um instrumento de representação do mundo, marcado pela ficcionalidade, que permite novas leituras, a abertura de brechas nos discursos e representações dos grupos sociais dominantes, revelando outras faces da realidade e os discursos minoritários.

Por isso, as personagens de Mia Couto são eternas contadoras de histórias, construindo, através da fantasia, um mundo com uma ordem própria que ultrapassa o desaparecimento, sentido frequentemente como violento e destruturante, dos antigos valores e referências. A palavra, dita ou escrita, escutada ou lida, é de novo investida do poder mágico de transformação do quotidiano, vestindo-o com as roupagens do mito, da fantasia e do

encantamento, como se na imaginação residisse o único meio de resgatar a miséria da existência.

A presença do maravilhoso em Mia Couto constitui-se, assim, a expressão literária dessa coexistência do natural e do sobrenatural, do real e do mito que caracteriza o pensamento do homem moçambicano.

Esse confronto entre modelos de pensamento que condicionam a interpretação da realidade é o centro de uma escrita que se faz eco das relações difíceis entre os dois mundos que constituem as sociedades pós-coloniais: o mundo tradicional, marcado por uma visão mágica e religiosa da existência; e o mundo moderno, que tenta impor-se.

Do choque entre estas duas concepções do real surge o desenraizamento, a fragmentação, a perda de uma identidade definida. Mas ganha-se aquela que Mia Couto afirma ser a maior riqueza de Moçambique: a capacidade de, pela fantasia, o Homem se (re)construir constantemente, assumindo identidades múltiplas, sonhando-se outro, transformando a mais dura realidade.

E neste mundo alternativo, os protagonistas são todos aqueles que, marginalizados, esquecidos e emudecidos por séculos de opressão, optaram, por uma questão de sobrevivência, por viver “na outra margem do mundo”. Mia abre-lhes as portas da luz, retira-os do mundo de sombra para o qual foram relegados, traduz as suas vozes ancestrais, as suas visões do mundo, que reganham voz e dignidade.

As manifestações maravilhosas assumem, assim, uma dimensão simultaneamente literal, uma vez que elas ocorrem, de facto, condicionando a acção, e uma dimensão alegórica, constituindo-se uma explicação alternativa, simbólica e transcendente, para o devir histórico da nação moçambicana.

Vimos, também, que o maravilhoso surge, maioritariamente, num contexto onírico, assumindo-se o sonho, em Mia Couto, como o último reduto onde o Homem encontra a humanidade e a esperança, princípio de tudo, essência dos homens, território da fantasia, no qual, pelo fingimento e pela invenção, os seres humanos se mantêm intocados, abrindo as portas à possibilidade de regeneração.

Aliás, procurámos mostrar o papel preponderante do sonho no primeiro romance de Mia Couto, *Terra Sonâmbula*, que pretendemos analisar como a crónica, simultaneamente

amargurada e esperançosa, de um país em estado de sonambulismo, que se procura a si mesmo percorrendo uma estrada viva, feita de obstáculos, morte e tragédia, mas também dos sonhos, dos mitos e das crenças das suas gentes. No seio de um real tão trágico, o sonho emerge como espaço de resistência em que os homens estabelecem com o mundo que os rodeia, visível ou invisível, laços íntimos e securizantes que lhes permitem encontrar o seu lugar no Universo, por muito alienado e fragmentado que ele pareça.

Além disso, o sonho constitui-se um espaço privilegiado de comunicação entre os humanos e os seres que povoam o mundo invisível, permitindo aos homens, pelo contacto com o transcendente e com os antepassados guardiões do saber, o conhecimento do passado, do presente e do futuro. Concluimos, por isso, que os sonhos se assumem como decodificadores dos acontecimentos, reveladores de verdades, clarificadores de enigmas e de sentidos, revestindo a realidade de sentidos múltiplos, nascidos, mais uma vez, do cruzamento de perspectivas.

É através dos sonhos que Taímo vai estabelecer com o seu filho Kinzu um diálogo permanente, iniciado logo após a sua morte, e marcado pela incompreensão, pelo desencontro e pelo azedume de um pai-passado que vê o filho-presente sonhar com novos valores, buscar fora da sua terra a realização de sonhos impossíveis, virando as costas às suas raízes e aos seus antepassados, que acusa de não honrar. Descontente com a actuação de Kindzu, Taímo invectiva-o e condena-o a uma viagem cheia de obstáculos e de sofrimento que acabará de forma trágica.

Por isso, Kindzu, e como ele a nação moçambicana, estão condenados a errar, “sonhambulantes”, em busca de um “sonho de mentira” que jamais se realizará, pois é construído sobre o esquecimento do passado, sobre o corte dos fortes laços que unem os homens ao seus antepassados.

As “estranhas sucedências” que marcam a viagem de Kindzu assumem uma dimensão alegórica, representando os obstáculos que Kindzu-o jovem Moçambique tem que ultrapassar, no seu caminho iniciático, para construir um futuro livre de fantasmas, mas também ideologias importadas à pressa que nada mais têm trazido a África e a Moçambique do que o conflito e a descaracterização cultural e social.

As páginas onde Kindzu registou as vozes daqueles que com ele se cruzaram, são o testemunho, agora transmitido pela escrita, desse caminho de aprendizagem. Não surpreende, por isso, que se transformem, elas próprias, em terra, mostrando-nos que é da associação entre a modernidade de modelo ocidental, materializada na escrita, e as vozes antigas, que se escutam, que se constrói o Moçambique do futuro.

E de novo a fusão maravilhosa do homem com a terra moçambicana surge no final de *A Varanda do Frangipani* e *O Último Voo do Flamingo*, romances que retomam a análise sobre o passado e o presente da nação, sobre um Moçambique que continua buscando a sua identidade e o seu lugar, sobre a importância do retorno aos valores da terra e da tradição como caminho de construção do futuro. Desta feita, ainda que o sonho continue a ser uma presença significativa, o maravilhoso surge no contexto das muitas histórias que os velhos do asilo da fortaleza de São Nicolau e os habitantes de Tizangara contam, repositório das crenças das comunidades tradicionais e importante estratégia de dismantelamento das imagens unitárias da realidade, postas em causa pelo sincretismo cultural de Moçambique e pela diversidade de perspectivas e vozes que se cruzam no tecido narrativo. As múltiplas histórias mesclam-se com o olhar racionalista dos jovens que chegam à fortaleza e a Tizangara para descobrir as circunstâncias de várias mortes estranhas, trazendo com eles novos saberes, novos valores, novos modelos de pensamento.

Do confronto dessas histórias, nasce a afirmação de uma verdade sempre evanescente, questionada e fragmentada. Assim se cumpre aquele que nós consideramos ser um dos grandes objectivos de Mia Couto: a abolição de todas as concepções únicas do real e a construção de uma identidade moçambicana que se baseia precisamente no convívio problemático, mas necessário, entre diferentes concepções de mundo, diferentes formas de perceber o que acontece, entre um olhar mítico e um olhar racional. A intervenção do elemento maravilhoso serve, assim, esse objectivo, mesclando a realidade com a sua dimensão subversiva que a desestrutura e amplia o seu sentido, filiando a história dos homens e das nações com a história dos deuses.

E esse ambiente maravilhoso é estabelecido desde o início dos romances, no caso de *A Varanda do Frangipani*, pela identidade do próprio narrador, um morto que regressa à vida no corpo do agente da polícia Izidine Naíta e vai partilhar com ele o caminho de descoberta da



morte de Vasto Excelência e, acima de tudo, de descoberta de uma nação agonizante que chega até eles através das histórias contadas pelos velhos do asilo, pérolas de fantasia com que reconstróem uma existência marcada pelo isolamento e pela morte social.

Contar histórias, cobrir a realidade com as cores da fantasia torna-se, desta forma, uma questão de sobrevivência, assim como um momento didático e moralizante de explicação do presente através das narrativas dos velhos, passadas no tempo mítico do antigamente.

A relação difícil entre Izidine e os velhos e entre Risi e os habitantes de Tizangara feita de desconfiança e rejeição, mais não é do que a expressão da própria identidade moçambicana, assente na diversidade e no hibridismo que tornam impossível a determinação de uma verdade inabalável e única. Pelo contrário, afirma-se a necessidade da defesa de uma identidade nacional, sempre mutável e instável, que tem precisamente como principal característica a dissolução de todas as certezas, tornadas impossíveis num mundo onde as coisas “só fingem acontecer”.

A verdade surge, assim, como um misto de realidade e fantasia, pela boca dos velhos e, no final dos romances, é a visão mítica que prevalece, permitindo a irrupção do maravilhoso, que empresta uma dimensão simbólica aos acontecimentos.

Nas relações difíceis entre pais e filhos, entre velhos e novos, encontramos retratado o confronto entre duas culturas que buscam o saber e o conhecimento em fontes distintas e que vão aprender com o tempo a absoluta necessidade de um sã convivência de diferentes formas de perceber e avaliar a realidade, de uma fusão integradora da tradição e da modernidade em que esta se alimenta dos ensinamentos do antigamente que aquela veicula, adaptando-os às novas circunstâncias históricas.

Esse saber antigo, marcado pelo mito e pela constante presença do maravilhoso, encontra com naturalidade nas “forças artesanais” que se “escondem nos silêncios africanos” a explicação para as ocorrências “admiráveis” que marcam o quotidiano, e a guerra, o flagelo das minas, a exploração e o desgoverno, realidades que marcam o presente de Moçambique, ganham uma dimensão sagrada, transcendente, assumindo-se como manifestações das forças superiores que avaliam a actuação dos seres humanos, premiando-os ou punindo-os, conforme o seu merecimento.

E é essa dimensão sagrada, essa lógica alternativa em que a realidade é transfigurada pelo maravilhoso que prevalece no final dos romances, reiterando as duas grandes ideias que atravessam a narrativa coutista; por um lado, a importância da fantasia no processo de representação do real, destruindo todas as veleidades de uma visão única e incontestável e dando voz a perspectivas marginalizadas que reganham, assim, lugar de destaque; por outro, a necessidade de uma atitude de respeito e de um exercício de fusão entre o passado e o presente, a tradição e a modernidade, os velhos e os jovens como único caminho para o futuro.

Os velhos ganham, assim, de novo o seu estatuto social, assente no saber que advém do conhecimento da Lei dos antepassados, revelando a explicação para os acontecimentos: os moçambicanos tornaram-se órfãos dos seus antepassados, que deixaram de os reconhecer. O maravilhoso permite, desta forma, uma análise alternativa do momento histórico moçambicano, matizado pela intervenção do sagrado, observado e avaliado por aqueles que normalmente são ignorados e silenciados pelos discursos dominantes. Os acontecimentos sobrenaturais revelam ser, afinal, a acção drástica das forças do invisível que decidem retirar aos homens a terra que eles tão mal têm tratado. Assumem, desta forma, a sua função tutelar, senhores que são de todas as coisas, e também o seu papel moralizante e didáctico, avaliando os comportamentos humanos e sancionando-os severamente.

Julgamos ter comprovado, na Parte II do nosso trabalho, o papel central do maravilhoso na narrativa coutista, que se assume como estratégia de construção da moçambicanidade, quer pela afirmação de um modelo de pensamento próprio, assente no mito, quer pela recuperação de um imaginário tradicional marca de um passado longínquo no qual homens e deuses interagiam.

A tematização desse imaginário permite ao escritor afirmar a autenticidade cultural dos povos moçambicanos e propor caminhos alternativos de representação da História de Moçambique, assentes já não nas concepções racionalistas dominantes, mas num olhar que busca para lá das aparências as causas e motivações mais profundas para uma existência difícil.

E, como vimos, a presença do elemento maravilhoso é a expressão máxima da crença na existência de laços fortes que unem todas as coisas, que irmanam homens, animais, plantas e espíritos numa unidade cósmica que vive do relacionamento harmonioso mas precário entre

todas essas partes. Por isso, a quebra de um dos elos dessa interminável cadeia suscita um desequilíbrio que origina o caos e o sofrimento.

Esta concepção holística implica uma responsabilização dos seres humanos, que devem saber viver em harmonia com o mundo que os rodeia, respeitando as regras de convivência que os antepassados estabeleceram no início dos tempos, quando criaram a Terra e tudo o que nela habita.

Não surpreende, por isso, que a tragédia de Moçambique surja nas narrativas de Mia Couto explicada como consequência da acção dos próprios moçambicanos, entregues à depredação das riquezas do país, desumanizados pelo ódio e pelo desejo de vingança que a luta fratricida instalou, dominados pela sede de enriquecimento rápido e, acima de tudo, esquecidos desses laços que os tornam descendentes dos antepassados deuses. A dimensão sagrada do homem moçambicano vai, assim, desaparecendo à medida que, pela acção do colonialismo, das guerras e das novas formas de colonização das mentes, ele se foi afastando paulatinamente desse passado mítico.

Consequentemente, Mia Couto reafirma a cada momento que o futuro de Moçambique passa obrigatoriamente pelo restabelecimento dos laços que unem os homens e os seus antepassados, isto é, pela recuperação, pela geração mais nova, das raízes culturais que distinguem os moçambicanos.

E essas raízes culturais assentam, como vimos, numa cosmovisão muito particular, caracterizada pela crença na relação íntima entre o mundo visível, habitado pelos homens, e um mundo que se esconde por detrás do real empírico, habitado pelos espíritos dos mortos que velam, orientam e sancionam os seus familiares que ficaram do lado de cá da vida. Assim, como tentámos demonstrar, a presença do maravilhoso na narrativa coutista constitui-se a expressão, naturalmente aceite pelas personagens, da presença, no dia-a-dia, desse mundo oculto que se manifesta a todo o momento através da natureza que se transforma, das metamorfoses de humanos, animais e plantas, de acontecimentos dramáticos como as secas, as cheias, as tempestades, os incêndios ou mesmo o desaparecimento de um país ou a recusa da terra em se abrir para qualquer actividade humana.

No contexto desta permeabilidade entre o mundo dos vivos e o mundo dos espíritos é com naturalidade que homens e espíritos convivem, interagem, ultrapassando a fronteira entre

a vida e a morte. Essa fronteira é, aliás, recusada pelas crenças ancestrais da África negra, como pretendemos demonstrar no Capítulo 1 da Parte III, caracterizadas por uma concepção muito particular da morte e das relações entre os vivos e os mortos.

Por consequência, na nossa opinião, o tratamento literário das crenças africanas sobre a morte constitui-se, em Mia Couto, a forma mais importante de afirmação de uma identidade moçambicana que tem como ponto de partida a recuperação do passado e dos modos de vida tradicionais, com os seus mitos, crenças e ritos, nos quais a morte assume um papel central. Assim, no Capítulo 2 da Parte III, pretendemos demonstrar que a morte é o tema central da narrativa de Mia Couto, reflexo de um contexto histórico em que ela é uma constante, mas também expressão da profunda crença de que a morte não é ruptura nem anulação do ser, mas sim continuidade e prolongamento da vida sob uma outra forma.

Os mortos surgem constantemente nas narrativas de Mia Couto, interagindo com os vivos, condicionando as suas vidas, dando-lhes orientações, fazendo-lhes revelações sobre o passado, o presente e o futuro, explicando os acontecimentos extraordinários e, acima de tudo, recordando-lhes a todo o momento a necessidade de respeitarem escrupulosamente os códigos de conduta de que os espíritos dos antepassados são os guardiões.

Mia Couto concretiza, desta forma, o objectivo da sua escrita: dar voz aos antepassados, estabelecer a ponte entre ele (e todos os que são como ele), ser desenraizado e de fronteira, e os antepassados dos homens e mulheres moçambicanos, que neles encontram as suas raízes. E será por ter consciência dessa orfandade que Mia Couto afirma reiteradamente a extrema importância desse diálogo entre os vivos e os mortos, tradutores junto dos vivos das vontades, leis e saberes dos antepassados.

No entanto, este diálogo tornou-se muito difícil, já que o homem moçambicano se tem vindo a afastar da sua matriz cultural, quer devido aos condicionalismos da sua História, quer ainda por acção dos próprios moçambicanos, desejosos de serem outros, importadores acríticos de valores exógenos e, acima de tudo, mergulhados num passado recente e num presente em que a guerra destruiu o tecido social do país.

Neste contexto, segundo Couto, os fundamentos da ordem e da coesão social, que assentam no respeito pelos antepassados e na estrita observância dos rituais, foram postos em causa e ocorreu uma quebra da ligação vital do Homem com o Além que só pode trazer

consequências nefastas. Por conseguinte, o sofrimento e as convulsões sociais e políticas a que Moçambique e as suas gentes têm estado sujeitos são vistos como a consequência óbvia de uma maldição, de uma punição infligida pelos antepassados aos homens pelo desrespeito pelos mortos e pela veleidade em se libertarem da sua tutela, versão alternativa do momento histórico moçambicano que contraria as visões oficiais.

Aliás, as concepções tradicionais da morte, que a vêem como mais uma etapa e não como o ponto final na vida do indivíduo, permitem a convivência, na narrativa coutista, de uma atmosfera apocalíptica e trágica, marcada pela inevitabilidade do destino e da morte tanto individual como colectiva, com um tom de esperança, reflexo da crença no potencial de renascimento e renovação que a morte implica.

Não surpreende, por isso, que muitas personagens desejem a morte, vista como uma oportunidade de reabilitação da dignidade e da humanidade perdidas num contexto de solidão, loucura e aniquilamento social que as transforma em vivas mortas. Os velhos, as viúvas, os marginalizados encaram a morte sem dramatismo, única fuga à exclusão social, pressentida pelos indivíduos como a pior das mortes.

Nas colectâneas de contos, retratos que são, como já o afirmámos, do viver das gentes moçambicanas, a morte é uma constante, reflectindo o momento histórico (“O dia em que explodiu Mabata-bata” (VA), “O apocalipse privado do tio Gêguê” (CHR)), tão generalizada que perde o seu carácter selectivo e de excepionalidade (“A morte, o tempo e o velho” (BNE)), mas também a aprendizagem dos segredos e dos saberes que nos são transmitidos pelos seres que habitam a outra margem do lago-tempo (“Nas águas do tempo” (EA)).

As crenças e rituais das comunidades tradicionais são retratados, como em “O último aviso do corvo falador” (VA), revelando a relação íntima entre os vivos e os mortos. Aqueles buscam nos mortos respostas para os seus problemas, enquanto estes se manifestam fazendo pedidos, reclamando atenção, exigindo a observância de certos rituais e tabus. O convívio entre vivos e mortos é naturalmente aceite e ocorre através dos sonhos, das possessões, dos animais, de intermediários ou directamente. Os mortos são vistos e tratados como humanos, partilhando com eles os sentimentos, as disposições de espírito e as necessidades, numa visão do Além que confirma a concepção da morte como uma continuação da vida.

E o seu poder é tão forte que continuam a condicionar a vida dos que de mais perto com eles conviveram, como acontece nos contos “Rosalinda, a nenhuma” (*CHR*), “A Rosa Caramela” (*CHR*) ou “Amor à última vista” (*BNE*).

Mas se a morte é uma constante nos contos do autor moçambicano, ela raramente é vista como uma inutilidade. Pelo contrário, como acontece em “O dia em que explodiu Mabata-bata” (*VA*) ou em “Os pássaros de Deus” (*VA*), constitui um momento de redenção, de fuga a uma realidade de sofrimento e até mesmo de sacrifício pelo bem da comunidade. Perante uma existência que mais não é do que uma luta constante pela sobrevivência, a morte pode ser a única salvação. Pode, igualmente, ser sinónimo da vida, até porque, como compreendemos no conto “O adivinhador das mortes” (*EA*), a morte no mundo dos vivos corresponde a uma “revivência”, um renascimento no Além, o que revela o carácter cíclico da existência. Por isso, não há lugar para dramatismos: negar a morte é, em última análise, negar a própria vida; aceitá-la é integrar esse *continuum* que filia os mortos, os vivos e aqueles que estão ainda por nascer, fazendo renascer os seus ascendentes que neles se vêem perpetuados (“O último ponto cardeal” (*BNE*)).

Por isso, em alguns contos a morte é mesmo olhada com humor, servindo de pretexto à crítica política e social (“A história dos aparecidos” (*VA*)), ou expondo de forma grotesca o seu carácter solitário e a inevitável degradação física que a acompanha e que em vez de se negar ou rejeitar, se alimenta e cuida, preparando, desta forma, o próprio fim (“Gaiola de moscas” (*CNT*)).

Vimos, assim, que, nos contos, as personagens deambulam entre a vida e a morte, que as acompanha permanentemente, fruto das condições naturais e do contexto histórico moçambicano. Mas essa presença constante da morte é matizada pela crença profunda na sua dimensão mítica e sagrada, que empresta sentido a uma existência que, de outra forma, seria vista como insuportavelmente absurda. Na morte, reaviva-se a esperança de (re)nascimento individual e colectivo, de recuperação da dignidade e da humanidade que frequentemente são negadas pelas condições históricas de um país que busca o seu caminho. E esse caminho, lembra Mia Couto permanentemente, será encontrado na recuperação da comunhão com os antepassados e seus ensinamentos, dessa filiação remota que faz de cada moçambicano um ser único.

A morte é igualmente central nos romances. Em *Terra Sonâmbula*, ela é uma constante, fruto de uma guerra que torna indefinida a fronteira entre a vida e a morte, manifestando-se nos seres, nas paisagens e na estrada onde Muidinga e Tuahir caminham, eles próprios em fuga da guerra e das suas consequências. E nessa viagem vão encontrar várias personagens, elas também vivendo no limiar da morte, mas transportando consigo a tenacidade que lhes permite, no seio das maiores adversidades, agarrarem-se à vida, morrendo, como o velho Siqueleto, “só de mentira”, já que pela fantasia e pela comunhão com a natureza encontram o caminho para a resistência, para a afirmação da vida que, assim, vence a guerra.

No entanto, a morte dos indivíduos, sobretudo dos velhos, que veiculam todo um conjunto de saberes e concepções do mundo, simboliza igualmente a morte de um tempo e de uma cultura, o tempo do antigamente de que os velhos são os representantes e transmissores junto dos mais novos. E com o seu desaparecimento, os antepassados ficam órfãos de terra e os vivos privados de um lugar onde possam perpetuar as tradições.

Esta é, diz-nos Mia Couto, a verdadeira morte, irreversível e definitiva: enquanto a morte atinge o indivíduo, apesar de dolorosa, ela toca apenas a aparência e a vida continua, depois de realizados os rituais prescritos pela tradição; mas quando ela toca a comunidade, o grupo, é a própria sobrevivência que se encontra ameaçada pela perda da coesão e da identidade.

E é esta mensagem que a segunda narrativa, composta pelos cadernos de Kindzu, reitera pelo diálogo permanente entre o jovem sonhador que procura incessantemente os naparama e o seu pai, Taímo, morto desconsolado que vagueia pelo mundo dos vivos, punindo o filho pelo seu desejo de ser outro e de buscar fora da sua aldeia uma vida diferente. Neste diálogo maravilhoso encontramos a afirmação da necessidade de aprendizagem mútua, que aproxime as várias gerações de moçambicanos que, na comunhão das suas diferenças, encontram o caminho do futuro.

Neste processo de aprendizagem, são os mais velhos que, pela sua proximidade com a morte e pela sua sabedoria, se constituem intermediários privilegiados entre os vivos e os mortos, “traduzindo” as mensagens dos antepassados que os moçambicanos de hoje já não entendem. É precisamente esse papel de intermediário que Taímo assume na narrativa,

fazendo-se “tradutor”, junto de Kindzu, da avaliação extremamente negativa que os antepassados fazem sobre os comportamentos dos moçambicanos.

Todas as “estranhas sucedências” que vão ocorrer ao longo da viagem de Kindzu – a natureza em revolução, as metamorfoses, o psipoco que tenta arrastá-lo consigo para a morte, o tchóti – são naturalmente interpretadas e aceites por ele como manifestações do espírito do pai que, assim, o persegue e pune. Mais uma vez, as ocorrências maravilhosas são uma consequência da acção das forças invisíveis que regem as vidas dos homens e que os castigam quando estes não respeitam as suas vontades e códigos de conduta. E ainda que o leitor não saiba claramente se todas estas ocorrências acontecem apenas no reino dos sonhos, rapidamente compreende a lógica de um mundo que lhe é revelado pela voz de Taímo, explicação alternativa para os acontecimentos que têm condicionado a vida de Kindzu, mas também, em última análise, a própria nação moçambicana.

Os mortos tornam-se, desta forma, os veículos e intérpretes da avaliação que os antepassados fazem sobre o momento histórico de Moçambique e sobre a actuação das suas gentes, profundamente penalizadora da coesão do grupo. Através deles e do diálogo que estabelecem com os seus descendentes, desenvolve Mia Couto a ideia central de toda a sua obra: Kindzu, isto é, o moçambicano do presente, tem que construir um futuro melhor para a sua nação, não na procura de sonhos indefinidos e utópicos, mas na íntima relação com os antepassados e seus ensinamentos, que o faça recuperar as suas raízes, afirmando uma identidade própria, assente na fusão entre os novos saberes e modos de vida e uma matriz cultural ancestral, que não pode ser esquecida ou anulada.

A morte e os mortos assumem, de novo, papel central em *A Varanda do Frangipani*, romance marcado, desde o primeiro momento, pelo maravilhoso, já que imediatamente o narrador se auto-apresenta como um morto que vai regressar à vida, através da possessão do inspector Izidine Naíta. O autor retoma, desta forma, o diálogo, central na sua obra narrativa, entre os velhos e a geração mais nova, simbolizado no próprio trabalho de investigação de Izidine, que o leva a entrevistar os velhos do asilo na busca de pistas, e entre os vivos e os mortos, uma vez que na sua tarefa de descoberta dos assassinos do administrador do asilo e, mais importante ainda, de si e do seu país, o inspector vai ser ajudado e instruído quer pelos velhos, quer por Marta, quer pelo morto que o possui.



Neste percurso encetado por um Izidine Naíta que apesar da sua pele negra é um estranho naquele mundo onde a fantasia, a intuição e a Lei dos antepassados são ainda centrais, Ermelindo Mucanga, o morto “desglorificado”, vai assumir um papel fundamental, exprimindo a crença profunda no permanente cruzamento entre o mundo dos vivos e o dos mortos e no papel protector e instrutor destes últimos.

Mas também os velhos habitantes daquele asilo-ilha são já vivos mortos, esquecidos, abandonados e marginalizados por um mundo que deixou de os considerar e respeitar como guardiões do saber e conhecedores da natureza e das forças do invisível. A todo o momento, eles tentam mostrar a um Izidine obcecado por provas e factos, a necessidade de entender o mundo que se esconde por detrás das aparências, as verdades que os mortos revelam aos vivos, atentos observadores da actuação dos homens.

Diz-nos, desta forma, Mia Couto que a realidade, o processo histórico moçambicano não pode ser olhado e avaliado de uma forma unívoca: a explicação para as tragédias que têm assolado Moçambique encontra-se no mundo visível, mas também (ou sobretudo) num mundo invisível, povoado pelos mortos, que analisam a actuação dos homens e os advertem, punem ou premeiam de acordo com o seu merecimento.

Estes dois mundos, intimamente ligados, convivem, influenciando-se mutuamente, e por isso toda a busca da verdade tem que passar necessariamente pelo reconhecimento da sua importância, única chave para a interpretação dos acontecimentos.

Mia Couto reitera, assim, na nossa opinião, a necessidade, na construção do Moçambique do futuro, da comunhão entre os mortos e os vivos, o passado e o presente, a tradição e a modernidade, numa visão utilitária da morte que surge aos nossos olhos com todo o seu potencial de regeneração e de protecção de uma comunidade que encontra nos seus mortos os guardiões da paz, do saber, da prosperidade e da coesão social.

A obliteração social dos velhos, provocada por uma guerra que lhes roubou a função de instrutores e conselheiros, simboliza, no fundo, a morte das raízes culturais de uma nação, situadas num antigamente de que só os velhos, antepassados vivos, são os guardiões. Consequentemente, os moçambicanos tornam-se definitivamente outros, estranhos aos seus antepassados e, por isso, entregues à sua precária condição, já que não podem usufruir mais da sua protecção nem da filiação sagrada que lhes empresta dignidade e sentido de pertença. Por

essa razão, é imprescindível retomar essa ligação perdida com o passado, reconhecendo nos mais velhos e na cosmovisão que veiculam a essência do moçambicano, a sua marca identitária.

Mas este caminho é difícil, até porque faltam aos jovens moçambicanos as ferramentas necessárias para compreenderem esse mundo, que aprenderam, ao longo de um processo de aculturação uniformizador, a negar. Por isso, são necessários intermediários que o tornem acessível, compreensível, decodificável: esse é o papel do narrador-tradutor de *O Último Voo do Flamingo*, da enfermeira Marta, em *A Varanda do Frangipani*, símbolos de um Moçambique de miscigenação, e também, como vimos, de Taímo, Sulpício e Dito Mariano, os pais que recordam/ensinam aos filhos que para compreenderem a sua terra e as suas gentes têm que ver para lá do que os sentidos oferecem e entrar no mundo das sombras, abrindo-se às revelações que os mortos têm para lhes fazer. E se Marta explica a Izidine as palavras e o significado dos velhos, o narrador de Tizangara e os velhos traduzem as vozes dos mortos, que perderam o elo íntimo que os unia aos vivos e, por essa razão, deixaram de poder protegê-los e orientá-los.

Os velhos e os mortos assumem, desta forma, na narrativa coutista, o papel que desempenham nas sociedades tradicionais e que a guerra e os novos valores vieram subverter e alterar: por um lado, eles são instrutores, portadores de um conhecimento, de um saber que assenta na intuição, na interpretação da natureza e dos sinais de um mundo invisível que tece as linhas com que a vida humana se constrói. Por outro lado, têm a seu cargo a protecção e orientação da família, que, em contrapartida, lhes deve respeito.

Além disso, e porque são os guardiões do conhecimento e dos valores intemporais, eles são igualmente juizes dos comportamentos individuais, velando pela harmonia e pela coesão do grupo.

Finalmente, no caso dos velhos, porque, pela lei da vida, se encontram já muito perto da morte e, por consequência, do mundo dos espíritos, e no caso dos mortos porque, alvos dos ritos prescritos pela tradição e do respeito e lembrança dos seus descendentes, franquearam já a fronteira entre a vida e a morte, ambos estão, assim, próximos dos antepassados de que se tornam os medianeiros, ou melhor, os **tradutores**, junto dos vivos, cada vez mais cegos e

surdos para o sagrado e para as mensagens dos antepassados, que desde tempos imemoriais orientam o seu viver.

Inútil e estéril é, por consequência, apenas a morte em vida, a morte social daqueles que vivem no isolamento, na solidão e na miséria, dos que apenas sobrevivem. É também a dos que morrem sem deixar ninguém que os recorde, chore ou assegure os rituais que propiciarão a sua passagem para o mundo dos espíritos.

Nesta permeabilidade entre estes dois mundos, os mortos e os seres do outro mundo ajudam os vivos, nomeadamente a geração mais nova, que construirá o Moçambique do futuro, a libertar-se dos pecados do passado recente. Mas, para isso, é preciso que os mais novos conheçam e respeitem o mundo tradicional, que vive segundo as leis dos antepassados (vivos ou mortos) e em que os velhos têm todo um conjunto de conhecimentos que é preciso actualizar.

E esse mundo tradicional surge na voz dos velhos, mas também através da acção do pangolim e de Ermelindo, que agora, com existência “real” entre os vivos, assumem uma dupla dimensão: por um lado, literal, já que interferem, de facto, na evolução do enredo; por outro, metafórica, pois simbolizam os seres sobrenaturais que protegem os humanos contra a crueldade da vida e a realidade histórica de um Moçambique em crise.

A morte assume, desta forma, o seu carácter regenerador, permitindo, simultaneamente, a purificação dos pecados do passado e a construção de um presente e de um futuro melhores, assentes na recuperação da dignidade social dos velhos, que encontram na frangipaneira o espaço de renascimento, e na conciliação entre dois mundos, que urge fazer, levando as gerações mais novas a conhecer um mundo tradicional que vive segundo as Leis dos antepassados, susceptíveis de permanente reactualização, de acordo com as necessidade dos homens de hoje.

Está, assim, terminada a tarefa do morto e dos velhos: a de tradutores, junto da geração mais nova, das vozes e ensinamentos dos antepassados. Eles tornam-se no chão dos próprios moçambicanos, raízes da sua identidade, fundamentos de uma nação que se construirá a partir da compreensão de uma herança cultural que lhes confere autenticidade e excepcionalidade e que recupera a dimensão sagrada da existência.

A morte surge, de novo, no seu potencial de renovação e de reconstrução, em *Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra*, motivando a viagem de Mariano ao encontro das suas raízes, mas também momento de revivificação do indivíduo e da comunidade, que recuperam a dignidade perdida e afirmam a continuação da vida.

De facto, reencontramos em *Um Rio Chamado Tempo...* o tema tantas vezes glosado pelo autor moçambicano da necessidade de retorno às raízes e ao convívio entre gerações como único caminho de construção de Moçambique, uma nação finalmente livre dos erros do passado, erguida por uma nova geração que deve olhar para o futuro, que deve acolher os novos saberes, mas que não pode deixar de olhar para o seu passado, para os conhecimentos seculares transmitidos ao longo dos tempos, rejeitando a tentação de adoptar de forma acrítica modelos de pensamento impostos a partir do exterior.

A ideia, já defendida em *O Último Voo do Flamingo*, de que os moçambicanos se tornaram, pelo seu desejo de serem outros, filhos estranhos dos antepassados, sofrendo as consequências dramáticas da perda de ligação com o sagrado, é retomada em *Um Rio Chamado Tempo...*, romance onde encontramos uma família (os Marianos, antigos Malilanes), uma casa (Nyumba-Kaya) e uma ilha (Luar-do-Chão) num processo de desmembramento e de degradação aparentemente irreversível, vítimas do desamor, da mentira, da cobardia e da ganância dos homens. A salvação só se pode encontrar no convívio realizado na Nyumba-Kaya, espaço sagrado do convívio entre os vivos e os mortos, entre todos os elementos da família, os que moram do lado de cá da vida, os que moram do lado de lá e os que pairam entre um mundo e o outro, permitindo a comunicação entre os homens e o sagrado. Desta forma, constrói-se a unidade de uma família, que se perpetua ao longo das diferentes gerações, estabelecendo uma relação de continuidade entre a vida e a morte que torna esta última suportável.

Ao longo de todo o romance encontramos as crenças tradicionais sobre a morte, marcadas pela ideia de continuidade, pela dificuldade em distinguir claramente a morte da vida e pela aceitação natural da permeabilidade e, consequentemente, da interacção permanente entre o mundo visível e o invisível. Não surpreende, por isso, que os familiares de Dito Mariano aceitem a indefinição relativamente ao seu estado como algo natural, consequência de uma maldição lançada sobre a família que impede o defunto de encetar o

processo que lhe permite ir abandonando o mundo dos vivos para entrar no reino dos espíritos. E mesmo Mariano, o jovem educado na cidade, vê no Avô um mero adormecido, mergulhado no “fatal fingimento da morte”, vivendo uma morte insuficiente.

O diálogo entre gerações, retomado através do diálogo maravilhoso entre Dito Mariano e o neto, irá dar-se através de um conjunto de cartas, escritas por eles a duas mãos, e nas quais o primeiro vai instruindo o segundo sobre o que deve fazer para levar a cabo a árdua tarefa de salvar Luar-do-Chão e a família Mariano.

A escrita, esse instrumento da modernidade, assume-se, assim, lado a lado com a possessão, os sonhos e as metamorfoses, um instrumento privilegiado na construção de uma ponte entre dois mundos, o dos mortos, isto é, do passado e da tradição, e o dos vivos, o presente e a modernidade. É que a escrita é simultaneamente espaço de fixação das vozes dos vivos, mas também dos ecos dos mortos, que correm o risco de se perderem na voragem do tempo. Desprovidos de voz “visível”, os mortos encontram na escrita um meio de comunicação privilegiado que lhes permite continuar a orientar os vivos. Os novos saberes assentam, assim, na conjugação da oralidade, das histórias que se contam, e da escrita, que permite perpetuá-las, eternizá-las, reunindo as diferentes gerações, culturas e saberes que fazem o Moçambique de hoje, numa tarefa comum e partilhada de salvação de uma casa, uma ilha e um país condenados à pior das mortes: o esquecimento e a descaracterização identitária.

Luar-do-Chão, marcada pela guerra que banalizou a violência e desestruturou o tecido social, pela ganância, pelo abandono, pelo novo-riquismo, é uma terra poluída pela morte, e condenada, por isso, à desgraça, vista pelas personagens como consequência da avaliação extremamente negativa que os antepassados fazem da actuação dos vivos. E como todos os habitantes de Luar-do-Chão são, por acção directa, por inanição ou por conivência, igualmente culpados deste estado de coisas, só alguém que venha de fora, mas seja simultaneamente dali, pode limpá-la da sujidade da morte e salvá-la. Mariano, vindo da cidade, sem quaisquer responsabilidades nos dramas e catástrofes que têm assolado a Ilha, mas filho pródigo que regressa às suas origens, mantendo intacta a sua capacidade de se encantar e de ouvir as vozes do invisível, é o único capaz de o fazer.

Todas as explicações que vão surgindo para a situação em que se encontra Dito Mariano revelam-nos a crença no carácter fluido da fronteira entre a vida e a morte e na

íntima relação entre o comportamento dos seres humanos e as punições infligidas pelos antepassados: de acordo com as palavras de Dito Mariano, Luar-do-Chão havia começado a morrer com a morte criminosa de Juca Sabão e os antepassados haviam-se revoltado contra aquele crime. Agora, a sua ira ia mais longe: testemunha silenciosa e conivente do assassinato de Juca, Dito Mariano transporta consigo a culpa daquele crime e a terra, por vingança e para se proteger de mais um agente de poluição e agressão, recusa a inumação do seu corpo.

Concretiza-se, desta forma, a visão alternativa do contexto histórico de Moçambique, já defendida por Taímo em *Terra Sonâmbula* e Sulpício em *O Último Voo do Flamingo*, que vê nas acções dos moçambicanos que se afastaram dos mortos e, dessa forma, se tornaram estranhos aos olhos dos antepassados, uma quebra de ligação com o divino desencadeadora da tragédia.

No entanto, esta concepção negativa do passado e do presente não apaga a esperança no futuro: a terra não desaparece, fica à espera, num mundo ideal onde o tempo não passa, que haja condições para regressar ao seu chão e, finalmente, ser uma nação, até porque o rio-tempo e a casa-terra nunca morrem, renovando-se permanentemente.

Essa tarefa de recuperação da terra moçambicana está nas mãos da nova geração que, como Mariano, transporta consigo novos saberes e modos de vida, mas continua receptiva aos saberes tradicionais, conciliando o que ambos têm de bom e construindo modelos de pensamento e de avaliação da realidade próprios e adequados à complexidade do devir histórico de Moçambique.

Recebidas as mensagens, aprendida a lição, das mãos de Mariano caem as cartas “escritas” pelo avô, que se fundem na pasta de terra e água. Tal como em *Terra Sonâmbula* e em *A Varanda do Frangipani*, as vozes antigas, que haviam sido fixadas pela escrita, retornam ao seu local de origem, a uma terra que guarda os segredos do rio-tempo e da casa-terra, fertilizando-a, preparando-a para um futuro que se faz da conciliação do potencial criador e regenerador do mundo antigo, de um passado mítico governado pelos antepassados originais, e de um presente que reconhece as suas raízes e as recupera.

No entanto, as cartas haviam já cumprido a sua missão fundamental: pela escrita, Mariano havia-se tornado num viajante entre os dois mundos, fazendo renascer no seu coração e na sua memória o Avô, **tradutor** junto do neto das vozes dos antepassados, das raízes da sua

existência. Desta forma, pôde Mariano concluir um percurso iniciático no qual foi instruído pelo Avô e, através deste, pelos seus antepassados, que lhe ensinaram a importância de olhar para o que o rodeia como um todo, feito do que os sentidos percebem, mas também do que intuimos e sentimos.

Este diálogo intergeracional, concretizado através da escrita, mostra-nos que os novos saberes assentam na conjugação da oralidade, das histórias que se contam, e da escrita, que permite perpetuá-las, eternizá-las, “**traduzi-las**”, reunindo as diferentes gerações, culturas e saberes que fazem o Moçambique de hoje numa tarefa comum e partilhada de salvação de uma casa, uma ilha e um país que parecem condenados a uma morte progressiva. A escrita torna-se, por consequência, o meio por excelência de transcender a condição humana, concretizando o maior sonho dos vivos: a possibilidade de visitar o mundo dos mortos e dele regressar.

Escrever é, assim, um exercício de memória que nos permite viajar entre mundos, reconhecendo que a existência assenta numa união cósmica em que todos os seres se encontram ligados, irmanados por um rio-tempo e por uma casa-terra que constituem a essência da própria vida. É igualmente um exercício catártico e pedagógico, permitindo ao passado purificar-se, libertar-se dos seus fantasmas e transmitir um conjunto de saberes que partilha com o presente, tornando-os acessíveis a uma nova geração que, assim, os aprende e actualiza.

A obra de Mia Couto surge, por consequência, a nossos olhos, como um processo de comunicação, marcado por uma sucessão de etapas graduais, em que os antepassados comunicam os seus ensinamentos aos mortos que, através de vários recursos, os transmitem aos mais velhos. Estes, por sua vez, conjuntamente com aqueles, **traduzem** essas mensagens do Além para as gerações mais novas que lhes dão a dimensão definitiva da escrita, novo exercício de **tradução** em que as vozes e os ensinamentos da tradição são apropriados e adaptados pela modernidade.

E tal como os jovens dos seus romances, Mia Couto usa a escrita para construir para si próprio uma identidade moçambicana. Privado que está do contacto com os seus verdadeiros antepassados, Mia busca nos antepassados dos moçambicanos a descoberta da essência da

moçambicanidade, que, à imagem dos velhos e dos mortos das suas narrativas, **traduz** para os leitores, para as novas gerações, desconhecedoras das suas mensagens e saberes, usando a escrita, ferramenta da modernidade, para lhes ensinar que

“(...) o chão deste mundo é o tecto de um mundo mais por baixo. E sucessivamente, até ao centro, onde mora o primeiro dos mortos.” (*TS*, p.43)



## Bibliografia

### 1. ACTIVA

- COUTO, Mia. *A Chuva Pasmada*. Lisboa: Caminho, 2004.
- \_\_\_\_\_. *A Varanda do Frangipani*. Lisboa: Caminho, 1996.
- \_\_\_\_\_. *A Varanda do Frangipani*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Cada Homem É uma Raça*. Lisboa: Caminho, 2001 (7ª. Edição).
- \_\_\_\_\_. *Contos do Nascer da Terra*. Lisboa: Caminho, 2000 (4ª. Edição).
- \_\_\_\_\_. *Cronicando*. Lisboa: Caminho, 1996 (3ª. Edição).
- \_\_\_\_\_. *Estórias Abensonhadas*. Lisboa: Caminho, 2001 (6ª. Edição).
- \_\_\_\_\_. *Mar Me Quer*. Lisboa: Caminho, 2000 (3ª. Edição).
- \_\_\_\_\_. *Na Berma de Nenhuma Estrada e Outros Contos*. Lisboa: Caminho, 2001.
- \_\_\_\_\_. *O Fio das Missangas*. Lisboa: Caminho, 2004.
- \_\_\_\_\_. *O Último Voo do Flamingo*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2001.
- \_\_\_\_\_. *O Último Voo do Flamingo*. Lisboa: Caminho, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Pensatempos*. Lisboa: Caminho, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Raiz de Orvalho e Outros Poemas*. Lisboa: Caminho, 2000 (2ª. Edição).
- \_\_\_\_\_. *Terra Sonâmbula*. Lisboa: Caminho, 2000 (6ª. Edição).
- \_\_\_\_\_. *Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra*. Lisboa: Caminho, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Vinte e Zinco*. Lisboa: Caminho, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Vozes Anoitecidas*. Lisboa: Caminho, 2001 (6ª. Edição).

## **2. PASSIVA**

### **2.1 Estudos pós-coloniais**

ANDRÉ, João Maria. *Diálogo Intercultural, Utopia e Mestiçagens em Tempos de Globalização*. Coimbra: Ariadne, 2005.

APPIAH, Kwame Anthony. *In my Father's House: Africa in the Philosophy of Culture*. Oxford and New York: OUP, 1992.

ASHCROFT, Bill et alii (Ed.). *The Post-colonial Studies Reader*. London and New York: Routledge, 1995.

\_\_\_\_\_. *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-colonial Literatures*. London and New York: Routledge, 1994.

BAHRI, Deepika. *Native Intelligence: Aesthetics, Politics, and Postcolonial Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

BARKER, Francis, HULME, Peter and IVERSEN, Margaret (Ed.). *Colonial Discourse/ Postcolonial Theory*. Manchester and New York: Manchester University Press, 1994.

BARTOLOVICH, Crystal and LAZARUS, Neil (Ed.). *Marxism, Modernity, and Postcolonial Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

BHABHA, Homi K. (Ed.). *Nation and Narration*. London: Routledge, 1995.

\_\_\_\_\_. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 1995.

BRINGAS LÓPEZ, Ana e MARTIN LUCAS, Belén (Ed.). *Reading Multiculturalism: Contemporary Postcolonial Literatures*. Vigo: Universidad Feminario Teorías da Diferencia, 2000.

BURKE, Peter. *History & Social Theory*. Cambridge: Polity Press, 1999.

FANON, Frantz. *Les Damnés de la Terre*. Paris: Gallimard, 1968.

\_\_\_\_\_. *Pele Negra Máscaras Brancas*. Porto: Paisagem, 1975.

CHILDS, Peter (Ed.). *Post-colonial Theory and English Literature: A Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999.

CUCHE, Denys. *La Notion de Culture dans les Sciences Sociales*. Paris: La Découverte, 2004 (3e edition).

- DIOP, Samba (Dir.). *Fictions Africaines et Postcolonialisme*. Paris: L'Harmattan, 2002.
- DOYTCHEVA, Milena. *Le Multiculturalisme*. Paris: Éditions La Découverte, 2005.
- EPSTEIN, Edmund & KOLE, Robert (Ed.). *The Language of African Literature*. Trenton, N. J.: African World Press, 1998.
- FEATHERSTONE, Simon. *Postcolonial Studies*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005.
- FIDDIAN, Robin. *Postcolonial Perspectives on the Cultures of Latin America and Lusophone Africa*. Liverpool: Liverpool University Press, 2000.
- GAURI, Viswanathan (Ed.). *Power, Politics and Culture. Interviews with Edward W. Said*. London: Bloombury, 2004.
- GORDON, April A. & GORDON, Donald L. (Ed.). *Understanding Contemporary Africa*. Boulder – London: Lynne Rienner Publishers, 1996.
- GRIFFITHS, Ieuan. *The African Inheritance*. London and New York: Routledge, 1995.
- GRINKER, Roy R. & STEINER, Christopher B. *Perspectives on Africa. A Reader in Culture, History, & Representation*. Oxford: Blackwell Publishers, 1997.
- GURNAH, Abdulrazak (Ed.). *Essays on African Writing*. Vol. 2 - Contemporary Literature. Oxford: Heinmann, 1995.
- GYEKYE, Kwame. *Tradition and Modernity. Philosophical Reflections on the African Experience*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1997.
- HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Critical Dialogues in Cultural Studies*. London: Routledge, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Formations of Modernity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: SAGE, 1997.
- HALL, Stuart and GIEBEN, Bram (ed.). *Formations of Modernity. Understanding Modern Societies. An Introduction Book*. Cambridge: Polity Press and The Open University, 1997.
- HALL, Stuart and GAY, Paul du (Ed.). *Questions of Cultural Identity*. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications, 1996.
- KER, David. *Studies in African-American Culture. The African Novel and the Modernist Tradition*. New York: Peter Lang, 1997.

- KING, Bruce (Ed.). *New National and Post-colonial Literatures. An Introduction*. Oxford: Clarendon Press, 2000.
- KIVISTO, Peter. *Multiculturalism in a Global Society*. Oxford: Blackwell, 2002.
- LARSON, Charles R. *The Ordeal of the African Writer*. London & New York: Zed Books, 2001.
- LAZARUS, Neil (Ed.). *Nationalism and Cultural Practice in the Postcolonial World*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- \_\_\_\_\_. *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- MALTZAN, Carlotta von (Ed.). *Africa and Europe: En/Countering Myths*. Frankfurt: Peter Lang, 2003.
- OWOMOYELA, Oyekan. *The African Difference. Discourses on Africanity and the Relativity of Cultures*. New York: Peter Lang Publishing, 1996.
- PARKER, Michael and STARKEY, Roger (Ed.). *Postcolonial Literatures: Achebe, Ngugi, Desai, Walcott*. Houndmills: Macmillan, 1995.
- PODIS, Leonard & SAAKA, Yarubu (Ed.). *Challenging Hierarchies. Issues and Themes in Colonial African Literature*. New York: Peter Lang, 1998.
- SAID, Edward. *Culture & Imperialism*. London: Vintage, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Orientalism*. New York: Random House, 1978.
- SEIXO, Maria Alzira et alii. *The Paths of Multiculturalism. Travel Writings and Postcolonialism*. Lisboa: Edições Cosmos, 2000.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *A Critique of Postcolonial Reason. Towards a History of the Vanishing Present*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 1999.
- \_\_\_\_\_. *The Post-colonial Critic. Interviews, Strategies, Dialogues*. New York & London: Routledge, 1990.
- THIEME, John. *Post-colonial Studies: The Essential Glossary*. London: Arnold, 2003.
- THIONG'O, Ngugi wa. *Decolonising the Mind*. Oxford: Heinmann, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Writers in Politics. A Re-engagement with Issues of Literature & Society*. Oxford, Nairobi and Portsmouth (N. H.): James Currey/EAEP/Heinmann, 1997.
- TIFFIN, Chris and LAWSON, Alan (Ed.). *De-scribing Empire. Post-colonialism and Textuality*. London and New York: Routledge, 1994.

WACHINGER, Tobias. *Posing In-between: Postcolonial Englishness and the Commodification of Hybridity*. Frankfurt: Peter Lang, 2003.

WALDER, Dennis. *Post-colonial Literatures in English: History, Language, Theory*. Oxford: Blackwell, 1998.

YOUNG, Robert. *White Mythologies: Writing History and the West*. London and New York: Routledge, 1995.

## **2.2 História e Cultura Africanas e Moçambicanas**

ALTMAN, Linda Jacobs. *African Mythology*. Berkeley Heights, NJ: Enslow Publishers, Inc., 2003.

APPIAH, Kwame Anthony. *In my Father's House: Africa in the Philosophy of Culture*. Oxford and New York: OUP, 1992.

ASÚA ALTUNA, Raul Ruiz de. *Cultura Tradicional Banto*. Luanda: Secretariado Arquidiocesano da Pastoral, 1993 (2ª. Edição).

BARKER, Francis, HULME, Peter & IVERSEN, Margaret (Ed.). *Colonial Discourse/Postcolonial Theory*. Manchester and New York: Manchester University Press, 1994.

BLEDSON, Caroline H. *Contingent Lives. Fertility, Time and Aging in West Africa*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2002.

CAZENEUVE, Jean. *La Mentalité Archaique*. Paris: Armand Colin, 1961.

CAVACAS, Fernanda (Org.). *Provérbios Moçambicanos. Recolha Oral (1979-1983)*. Lisboa: Mar Além, 2001.

CHABAL, Patrick et alii. *A History of Postcolonial Lusophone Africa*. London: Hurst & Company, 2002.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Teorema, 1994.

CRAVEIRINHA, João. *Moçambique. Feitiços, Cobras e Lagartos*. Lisboa: Texto Editora, 2002 (2ª. Edição).

DIAS, Jorge e DIAS, Margot. *Os Macondes de Moçambique – III. Vida Social e Ritual*. Lisboa: Junta da Investigação do Ultramar, 1970.

- DOUMBIA, Adama and DOUMBIA, Naomi. *The Way of the Elders. West African Spirituality & Tradition*. Saint Paul, Minnesota: Llewellyn Publications, 2004.
- DUANE, O. B. *African Myths & Legends*. London: Brockhampton Press, 1998.
- ELIADE, Mircea. *Aspectos do Mito*. Lisboa: Edições 70, s.d.
- \_\_\_\_\_. *Imagens e Símbolos. Ensaio sobre o Simbolismo Mágico-Religioso*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- \_\_\_\_\_. *La Nostalgie des Origines. Méthodologie et Histoire des Religions*. Paris: Gallimard, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Le Mythe de l'Éternel Retour. Archétypes et Répétition*. Paris: Gallimard, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Le Sacré et le Profane*. Paris: Gallimard, 1975.
- GORDON, April A. & GORDON, Donald L. (Ed.). *Understanding Contemporary Africa*. Boulder – London: Lynne Rienner Publishers, 1996.
- GRIFFITHS, Ieuan. *The African Inheritance*. London and New York: Routledge, 1995.
- GRINKER, Roy R. and STEINER, Christopher B. *Perspectives on Africa. A Reader in Culture, History, & Representation*. Oxford: Blackwell Publishers, 1997.
- GYEKYE, Kwame. *Tradition and Modernity. Philosophical Reflections on the African Experience*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1997.
- HALL, Edward T. *A Dança da Vida. A Outra Dimensão do Tempo*. Lisboa: Relógio d'Água, 1996.
- HALL, Margaret and YOUNG, Tom. *Confronting Leviathan. Mozambique since Independence*. London: Hurst & Company, 1997.
- HEDGES, David (Coord.). *Moçambique no Auge do Colonialismo: 1930-1961*. Maputo: Universidade Eduardo Mondlane, 1993.
- HONWANA, Alcinda Manuel. *Espíritos Vivos, Tradições Modernas. Possessão de Espíritos e Reintegração Social Pós-guerra no Sul de Moçambique*. Lisboa: Ela por Ela, 2003.
- JOUANNEAU, Daniel. *Le Mozambique*. Paris: Karthala, 1995.
- JUNOD, Henri. *Usos e Costumes dos Bantu*. 2 Vols., Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique, 1996.
- LAMAS, Maria. *Mitologia Geral*. Vol. I, Lisboa: Editorial Estampa, 2000 (4ª. Edição).
- LÉVY-BRUHL, Lucien. *La Mythologie Primitive*. Paris: Felix Alcan, 1935.

- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Le Totémisme Aujourd'hui*. Paris: PUF, 1962.
- LUNDIN, Irae Baptista e MACHAVA, Francisco Jamisse (Coord.). *Autoridade e Poder Tradicional*. Vol. II. Maputo: Ministério da Administração Estatal, 1998.
- LYNCH, Patricia Ann. *African Mythology A to Z*. New York: Facts on File, Inc., 2004.
- MATOS, Alexandre V. *Provérbios Macuas*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical/Junta de Investigações Científicas do Ultramar, 1982.
- MAURIER, Henri. *La Religion Spontanée. Philosophie des Religions Traditionnelles d'Afrique Noire*. Paris: L'Harmattan, 1997.
- MAZULA, Brazão. *Educação, Cultura e Ideologia em Moçambique: 1975-1985: Em Busca de Fundamentos Filosófico-antropológicos*. Lisboa: Afrontamento, 1995.
- MBITI, John S. *African Religions & Philosophy*. Oxford: Heinemann, 1997 (2<sup>nd</sup>. Edition).
- \_\_\_\_\_. *Introduction to African Religion*. Oxford: Heinemann, 1997.
- NEWITT, Malyn. *A History of Mozambique*. London: Hurst & Company, 1997.
- NUGENT, Paul. *Africa Since Independence*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.
- OPPENHEIMER, Jochen. *Moçambique na Era do Ajustamento Estrutural: Ajuda, Crescimento e Pobreza*. Lisboa: Instituto Português de Apoio ao Desenvolvimento: Centro de Documentação e Informação, 2006.
- OWOMOYELA, Oyekan. *The African Difference. Discourses on Africanity and the Relativity of Cultures*. New York: Peter Lang Publishing, 1996.
- PÉLISSIER, René. *História de Moçambique: Formação e Oposição: 1854-1918*, 2 vol., Lisboa: Estampa, 1994.
- PEREIRA, Edgar Nasi. *Mitos, Feitiços e Gente de Moçambique. Narrativas e Contos*. Lisboa: Caminho, 1998 (2<sup>a</sup>. Edição).
- \_\_\_\_\_. *Tabus e Vivências em Moçambique. Narrativas e Contos*. Lisboa: Caminho, 2000.
- POLANAH, Luís. *O Nhamussoro e as Outras Funções Mágico-Religiosas*. Coimbra: Instituto de Antropologia – Universidade de Coimbra, 1987.
- ROSÁRIO, Lourenço. *A Narrativa Africana de Expressão Oral. Transcrita em Português*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa; Luanda: Angolê, 1989 (1<sup>a</sup>. Edição).
- \_\_\_\_\_. *Contos Africanos*. Lisboa: Texto Editora, 2001.
- ROUMÉGUÈRE-EBERHARDT, J. *Pensée et Société Africaines*. Paris et La Haye: Mouton, 1963.

SUANA, Eduardo Mouzinho. *Introdução à Cultura Teve. Reflexões Socioculturais sobre o Povo Teve, em Manica*. Matola: Seminário Filosófico Interdiocesano Santo Agostinho, 1999.

SYNGE, Richard. *Mozambique: UN Peacekeeping in Action, 1992- 1994*. Washington DC: United States Institute of Peace Press, 1997.

THOMAS, Louis-Vincent et LUNEAU, René. *La Terre Africaine et ses Religions*. Paris: L'Harmattan, 2004.

\_\_\_\_\_. *Les Religions d'Afrique Noire*. Paris: L'Harmattan, 1995.

VV. AA. *Moçambique. Cultura e História de um País*. Coimbra: Instituto de Antropologia – Universidade de Coimbra, 1988.

VV. AA. *Semana de Cultura Africana “Moçambique: Cultura e História de um País”*. Actas da V Semana de Cultura Africana. Coimbra: Universidade de Coimbra - Centro de Estudos Africanos, 1988.

### **2.3 Literatura africana e literatura africana de expressão portuguesa**

AFOLABI, Niyi and BURNES, Donald (Ed.). *Seasons of Harvest. Essays on the Literatures of Lusophone Africa*. Trenton, N.J.: Africa World Press, 2003.

AFOLABI, Niyi. *The Golden Cage: Regeneration in Lusophone African Literature and Culture*. Trenton, N. J.: Africa World Press, 2001.

AFONSO, Maria Fernanda. *O Conto Moçambicano. Escritas Pós-coloniais*. Lisboa: Caminho, 2004.

APA, Lúcia. *A Prosa na História da Literatura Moçambicana: Um Estudo de **Portagem** de Orlando Mendes, **Contos e Lendas** de António Carneiro Gonçalves e **Vozes Anoitecidas** de Mia Couto*. Tese de Mestrado em Literatura e Cultura dos Países Africanos de Expressão Portuguesa. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1996.

ASHCROFT, Bill et alii (Ed.). *The Post-colonial Studies Reader*. London and New York: Routledge, 1995.



- \_\_\_\_\_. *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-colonial Literatures*. London and New York: Routledge, 1994.
- BOOKER, M. Keith. *The African Novel in English: an Introduction*. Portsmouth: Heinmann, 1998.
- BROOKSHAW, David. "Old Realisms and New Realities: African Literatures in Portuguese since Independence and the Postmodernist Fiction of Germano Almeida". In JESSE, Lisa (Ed.). *Portuguese at Leeds: A Selection of Essays from the Annual Semana Portuguesa*. Leeds: Trinity and All Saints College, 1995.
- BURNESS, Donald (Ed.). *Critical Perspectives on Lusophone Literature from Africa*. Boulder, Colorado: Three Continents Press, 1981.
- CESERILLO, Luís (Coord.). *Lusografias: Seminário de Maputo*, 18 a 22 de Fevereiro de 2002. Seminário Internacional de Lusografias (4º: 2002: Maputo, Moçambique). Maputo: Imprensa Universitária – Universidade Eduardo Mondlane, 2002.
- CHABAL, Patrick. *The Postcolonial Literature of Lusophone Africa*. London: Hurst & Company, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Vozes Moçambicanas. Literatura e Nacionalidade*. Lisboa: Vega, 1994.
- CHEVRIER, Jacques. "Les littératures africaines dans le champ de la recherche comparatiste". In BRUNEL, Pierre et CHEVREL, Yves (Ed.). *Précis de Littérature Comparée*. Paris: PUF, 1989.
- CHILDS, Peter (Ed.). *Post-colonial Theory and English Literature: A Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999.
- COUSSY, Denise. *La Littérature Africaine Moderne au Sud du Sahara*. Paris: Éditions Karthala, 2000.
- CRISTÓVÃO, Fernando; FERRAZ, Maria de Lourdes e CARVALHO, Alberto (Coord.). *Nacionalismo e Regionalismo nas Literaturas Lusófonas*. Lisboa: Edições Cosmos, 1997.
- DIOP, Samba (Dir.). *Fictions Africaines et Postcolonialisme*. Paris: L'Harmattan, 2002.
- EARLE, T. F. and GRIFFIN, N. (Ed.). *Portuguese, Brazilian, and African Studies: Studies Presented to Clive Willis on his Retirement*. Warminster: Aris & Phillips, 1995.
- EPSTEIN, Edmund and KOLE, Robert (Ed.). *The Language of African Literature*. Trenton, N.J.: Africa World Press, 1998.

- ESTÊVÃO, Alexandre J. M. *A Ficção Moçambicana Contemporânea – Mia Couto*. Tese de Mestrado em Espaço Lusófono: Cultura, Economia e Política. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 2002.
- FANON, Frantz. *Les Damnés de la Terre*. Paris: Gallimard, 1968.
- \_\_\_\_\_. *Pele Negra Máscaras Brancas*. Porto: Paisagem, 1975.
- FANON, Frantz. “National Culture”. In ASHCROFT, Bill et alii (Ed.). *The Post-colonial Studies Reader*. London and New York: Routledge, 1995, pp.153-157.
- FERREIRA, Manuel. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa I*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1977 (1ª. Edição).
- \_\_\_\_\_. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa II*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1986 (2ª. Edição).
- \_\_\_\_\_. *O Discurso no Percurso Africano I*. Lisboa: Plátano Editora, 1989 (1ª. Edição).
- \_\_\_\_\_. *No Reino de Caliban I*. Lisboa: Plátano Editora, 1997 (4ª Edição).
- \_\_\_\_\_. *No Reino de Caliban II*. Lisboa: Plátano Editora, 1988.
- \_\_\_\_\_. *No Reino de Caliban III*. Lisboa: Plátano Editora, 1997 (2ª Edição).
- FIDDIAN, Robin. *Postcolonial Perspectives on the Cultures of Latin America and Lusophone Africa*. Liverpool: Liverpool University Press, 2000.
- FONSECA, Ana Margarida. *Projectos de Encostar Mundos*. Alges: Difel, 2002.
- GOMES, Aldónio e CAVACAS, Fernanda. *Dicionário de Autores de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1997.
- GRIFFITHS, Gareth. “The Myth of Authenticity”. In TIFFIN, Chris and LAWSON, Alan (Ed.). *De-scribing Empire. Post-colonialism and Textuality*. London and New York: Routledge, 1994, pp.70-85.
- GUERREIRO, Manuel V. “Literatura oral maconde e sociedade”. In FERREIRA, Manuel (Org.), Instituto de Estudos Africanos da Faculdade de Letras de Lisboa, *Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Compilação das Comunicações Apresentadas Durante o Colóquio sobre Literaturas dos Países Africanos de Língua Portuguesa Realizado na Sala Polivalente do Centro de Arte Moderna, em Julho de 1985*. Fundação Calouste Gulbenkian – ACARTE, Serviços de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte, 1994 (2ª. Edição), pp.171-179.

- GURNAH, Abdulrazak (Ed.). *Essays on African Writing. 2: Contemporary Literature*. Oxford: Heinemann, 1995.
- HAMILTON, Russell. "A Literatura dos PALOP e a teoria pós-colonial". In *Via Atlântica* nº.3 (1999). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo, 1999, pp.12-23.
- \_\_\_\_\_. *Literatura Africana, Literatura Necessária*, 2 vols. Lisboa: Edições 70, 1983.
- HUTCHEON, Linda. "Circling the Downspout of Empire". In ASHCROFT, Bill et alii (Ed.). *The Post-colonial Studies Reader*. London and New York: Routledge, 1995, pp.130-135.
- JONES, Eldred (Ed.). *Africa, America & the Caribbean*. London: Heinmann, 1981.
- \_\_\_\_\_. (Ed.). *African Literature Today: Omnibus Edition*. London: Heinmann, 1982.
- \_\_\_\_\_. (Ed.). *Orature in African Literature Today*. London: James Currey, 1992.
- \_\_\_\_\_. (Ed.). *Recent Trends in the Novel*. London: Heinmann, 1983.
- \_\_\_\_\_. (Ed.). *Retrospects & Prospects*. London: Heinmann, 1992.
- KAZI-TANI, Nora-Alexandra. "Pour un Nouveau Discours Africain". In DIOP, Samba (Dir.). *Fictions Africaines et Postcolonialisme*. Paris: L'Harmattan, 2002, pp.130-135.
- KER, David I. *The African Novel and the Modernist Tradition*. New York: Peter Lang Publishing, s.d.
- KING, Bruce (Ed.). *New National and Post-colonial Literatures. An Introduction*. Oxford: Clarendon Press, 2000.
- KONÉ, Amadou. "Le roman historique africain et l'expression du multiculturalisme". In DIOP, Samba (Dir.). *Fictions Africaines et Postcolonialisme*. Paris: L'Harmattan, 2002, pp.83-105.
- LABAN, Michel. *Moçambique - Encontro com Escritores*. 3 Vols. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1998.
- LARANJEIRA, Pires. *A Negritude Africana de Língua Portuguesa*. Porto: Afrontamento, 1995.
- \_\_\_\_\_. *De Letra em Riste. Identidade, Autonomia e outras Questões na Literatura de Angola, Cabo Verde, Moçambique e S. Tomé e Príncipe*. Porto: Edições Afrontamento, 1992.

- \_\_\_\_\_. *Ensaio Afro-Literários*. Lisboa: Novo Imbondeiro, 2005.
- \_\_\_\_\_. “Formação e desenvolvimento das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Um século decisivo”. In FERREIRA, Manuel (Org.), Instituto de Estudos Africanos da Faculdade de Letras de Lisboa, Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Compilação das Comunicações Apresentadas Durante o Colóquio sobre Literaturas dos Países Africanos de Língua Portuguesa Realizado na Sala Polivalente do Centro de Arte Moderna, em Julho de 1985. Fundação Calouste Gulbenkian – ACARTE, Serviços de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte, 1994 (2ª. Edição), pp.15-23.
- \_\_\_\_\_. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.
- \_\_\_\_\_. (Org.). *Negritude Africana de Língua Portuguesa - Textos de Apoio (1947-1963)*. Braga: Angelus Novus, 2000.
- LEÃO, Ângela Vaz (Org.). *Contatos e Ressonâncias: Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*. Simpósio Internacional de Estudos Africanos (2º: 2002: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais). Belo Horizonte, Brasil: Editora PUC Minas, 2003.
- LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*. Lisboa: Edições Colibri, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Oralidades & Escritas nas Literaturas Africanas*. Lisboa: Edições Colibri, 1998.
- LEPECKI, Maria Lúcia. “Luís Bernardo Honwana: o menino mais o seu cão”. In FERREIRA, Manuel (Org.), Instituto de Estudos Africanos da Faculdade de Letras de Lisboa, Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Compilação das Comunicações Apresentadas Durante o Colóquio sobre Literaturas dos Países Africanos de Língua Portuguesa Realizado na Sala Polivalente do Centro de Arte Moderna, em Julho de 1985. Fundação Calouste Gulbenkian – ACARTE, Serviços de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte, 1994 (2ª. Edição), pp.45-55.
- \_\_\_\_\_. *Sobreimpressões. Estudos de Literatura Portuguesa e Africana*. Lisboa: Caminho, 1988.
- MARGARIDO, Alfredo. *Estudos sobre Literaturas das Nações Africanas de Língua Portuguesa*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980.

MATA, Inocência dos S. “O espaço social e o intertexto do imaginário em *Nós Matámos o Cão-Tinhoso*”. In FERREIRA, Manuel (Org.), Instituto de Estudos Africanos da Faculdade de Letras de Lisboa, Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Compilação das Comunicações Apresentadas Durante o Colóquio sobre Literaturas dos Países Africanos de Língua Portuguesa Realizado na Sala Polivalente do Centro de Arte Moderna, em Julho de 1985. Fundação Calouste Gulbenkian – ACARTE, Serviços de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte, 1994 (2ª. Edição), pp.107-117.

MATOS, Gramino de. *Influências da Literatura Brasileira nas Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*. Baía: Empresa Gráfica da Baía, 1996.

MATUSSE, Gilberto. *A Construção da Imagem de Moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*. Maputo: Livraria Universitária – Universidade Eduardo Mondlane, 1998.

MALTZAN, Carlotta von (Ed.). *Africa and Europe: En/Countering Myths*. Frankfurt: Peter Lang, 2003.

MENDES, Orlando. *Sobre Literatura Moçambicana*. Maputo: Edição do Instituto Nacional do Livro e do Disco, 1982.

MENDONÇA, Fátima. *Literatura Moçambicana, a História e as Escritas*. Maputo: Faculdade de Letras e Núcleo Editorial da Universidade Eduardo Mondlane, 1988.

MOSER, Gerald e FERREIRA, Manuel. *Bibliografia das Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.

MOTTA, José Ferraz. *História da Literatura em Moçambique*. Braga: Edições APPACDM de Braga, 1998.

\_\_\_\_\_. *Literatura Moçambicana dos Séculos XIX e XX*. Braga: Edições APPACDM de Braga, 2004.

NAUMANN, Michel. *Les Nouvelles Voies de la Littérature Africaine et de la Libération (Une Littérature «Voyoue»)*. Paris: L’Harmattan, 2001.

NOA, Francisco. *A Escrita Infinita*. Maputo: Livraria Universitária – Universidade Eduardo Mondlane, 1998.

\_\_\_\_\_. *Império, Mito e Miopia. Moçambique como Invenção Literária*. Lisboa: Caminho, 2002.

\_\_\_\_\_. “Literatura colonial em Moçambique: o paradigma submerso”. In *Via Atlântica* n.º 3 (1999). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo, 1999, pp.58-68.

\_\_\_\_\_. *Literatura Moçambicana: Memória e Conflito*. Maputo: Livraria Universitária - Universidade Eduardo Mondlane, 1997.

NUNES, Maria Luísa. *Becoming True to Ourselves: Cultural Decolonization and National Identity in the Literature of the Portuguese-Speaking World*. New York: Greenwood Press, 1987.

OWOMOYELA, Oyekan. *The African Difference. Discourses on Africanity and the Relativity of Cultures*. New York: Peter Lang Publishing, 1996.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Novos Pactos, Outras Ficções: Ensaios sobre Literaturas Afro-luso-brasileiras*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

PARKER, Michael and STARKEY, Roger (Ed.). *Postcolonial Literatures: Achebe, Ngugi, Desai, Walcott*. Houndmills: Macmillan, 1995.

PINTO, Alberto Oliveira. *A Oralidade no Romance Histórico Angolano Moderno*. Lisboa: Novo Imbondeiro, 2003.

PODIS, Leonard A. and SAKA, Yakubu. *Challenging Hierarchies. Issues and Themes in Colonial and Postcolonial African Literature*. New York: Peter Lang Publishing, 1998.

QUATAERT, Anne et AFONSO, Maria Fernanda. *La Lusophonie. Voie/Voix Océaniques*. Université Libre de Bruxelles – Section de Langues et Littératures Romanes – Lectorat de Portugais à Bruxelles. Lisboa: Lidel, 2000.

ROSÁRIO, Lourenço do. “A oralidade através da escrita na *Voz Africana*”. In FERREIRA, Manuel (Org.), Instituto de Estudos Africanos da Faculdade de Letras de Lisboa, Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Compilação das Comunicações Apresentadas Durante o Colóquio sobre Literaturas dos Países Africanos de Língua Portuguesa Realizado na Sala Polivalente do Centro de Arte Moderna, em Julho de 1985. Fundação Calouste Gulbenkian – ACARTE, Serviços de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte, 1994 (2ª. Edição), pp.181-188.

\_\_\_\_\_. *Singularidades: Estudos Africanos*. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 1996.

ROSÁRIO, Lourenço. *A Narrativa Africana de Expressão Oral. Transcrita em Português*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa; Luanda: Angolê, 1989 (1ª. Edição).

- SALINAS PORTUGAL, Francisco. *Entre Próspero e Caliban. Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*. Santiago de Compostela: Edicións Laiovento, 1999.
- SANTILLI, Maria Aparecida. *Africanidades: Contornos Literários*. São Paulo: Editora Ática, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Paralelas e Tangentes: Entre Literaturas de Língua Portuguesa*. São Paulo: Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo: Editora Arte & Ciência, 2003.
- SAÚTE, Nelson (Org.). *As Mãos dos Pretos. Antologia do Conto Moçambicano*. Lisboa: Dom Quixote, 2001 (1ª. Edição).
- \_\_\_\_\_. “Identidade em literatura (Espaço público, literatura e identidade)”. In SERRA, Carlos (Dir.). *Identidade, Moçambicanidade, Moçambicanização*. Maputo: Livraria Universitária – Universidade Eduardo Mondlane, 1998, pp.79-97.
- \_\_\_\_\_. *Os Habitantes da Memória. Entrevistas com Escritores Moçambicanos*. Praia – Mindelo: Embaixada de Portugal – Centro Cultural Português, 1998.
- SEIXO, Maria Alzira et alii. *The Paths of Multiculturalism. Travel Writings and Postcolonialism*. Lisboa: Edições Cosmos, 2000.
- SERRA, Carlos (Dir.). *Identidade, Moçambicanidade, Moçambicanização*. Maputo: Livraria Universitária – Universidade Eduardo Mondlane, 1998.
- SILVA, Rosania da. *Percursos da Narrativa Literária Moçambicana: Entre a História e a Ficção*. Tese de Doutoramento em Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2000.
- SOYINKA, Wole. *Myth, Literature and the African World*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- STRATTON, Florence. *Contemporary African Literature and the Politics of Gender*. London and New York: Routledge, 1994.
- TIFFIN, Chris and LAWSON, Alan (Ed.). *De-scribing Empire. Post-colonialism and Textuality*. London and New York: Routledge, 1994.
- TIFFIN, Helen. “Post-colonial Literatures and Counter-discourse”. In ASHCROFT, Bill et alii (Ed.). *The Post-colonial Studies Reader*. London and New York: Routledge, 1995, pp.95-98.

TRIGO, Salvato. *Ensaio de Literatura Comparada Afro-luso-brasileira*. Lisboa: Vega, s.d.

\_\_\_\_\_. “Literatura Colonial/ Literaturas Africanas”. In FERREIRA, Manuel (Org.), Instituto de Estudos Africanos da Faculdade de Letras de Lisboa, Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Compilação das Comunicações Apresentadas Durante o Colóquio sobre Literaturas dos Países Africanos de Língua Portuguesa Realizado na Sala Polivalente do Centro de Arte Moderna, em Julho de 1985. Fundação Calouste Gulbenkian – ACARTE, Serviços de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte, 1994 (2ª. Edição), pp.139-157.

\_\_\_\_\_. “Literaturas de expressão portuguesa: um fenómeno de urbanismo”. In *Les Littératures Africaines de Langue Portugaise. A la Recherche de l’Identité Individuelle et Nationale*. Actas do Colóquio Internacional. Paris, 1985.

VENÂNCIO, José Carlos. *Literatura e Poder na África Lusófona*. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1992 (1ª. Edição).

VV. AA. *Atas do II Congresso Internacional de Literaturas Lusófonas*. Santiago de Compostela: Faculdade de Ciências Económicas – Universidade de Santiago de Compostela, 23-25 de Setembro de 1993.

VV. AA. *Metamorfoses 3*. Lisboa: Editorial Caminho e Cátedra Jorge de Sena, 2002.

ZAMBUS, Chantal. “Language, Orality, and Literature”. In KING, Bruce (Ed.). *New National and Post-colonial Literatures. An Introduction*. Oxford: Clarendon Press, 2000, pp.29-44.

## **2.4 Mia Couto**

ANGIUS, Fernanda e ANGIUS, Matteo. *O Desanoitecer da Palavra. Estudo, selecção de textos inéditos e bibliografia anotada de um autor moçambicano*. Praia – Mindelo: Embaixada de Portugal – Centro Cultural Português, 1998.

APA, Livia. *A Prosa na História da Literatura Moçambicana: Um Estudo de **Portagem** de Orlando Mendes, **Contos e Lendas** de António Carneiro Gonçalves e **Vozes Anoitecidas** de Mia Couto*. Tese de Mestrado em Literatura e Cultura dos Países Africanos de



Expressão Portuguesa. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1996.

BIDAULT, Marie-Françoise. “La voie du destin de Kindzu dans *Terra Sonâmbula* de Mia Couto”. In QUATAERT, Anne et AFONSO, Maria Fernanda. *La Lusophonie. Voie/Voix Océaniques*. Université Libre de Bruxelles – Section de Langues et Littératures Romanes – Lectorat de Portugais à Bruxelles. Lisboa: Lidel, 2000, pp.245-256.

BROOKSHAW, David R. *Mia Couto: A New Voice from Mozambique*. Sep. de *Portuguese Studies*, vol.5 (1989). Modern Humanities Research Association, 1989.

CARRIÈRE, Maria de Lourdes T. P. *A Estrutura, o Tempo e a Voz em **Pedro Páramo** e **Terra Sonâmbula***. Tese de Mestrado em Estudos Literários Comparados. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2000.

CAVACAS, Fernanda. *Mia Couto: Acrediteísmos*. Lisboa: Mar Além, 2001.

\_\_\_\_\_. *Mia Couto: Brincadeiras Vocabulares*. Lisboa: Mar Além e Instituto Camões, 1999.

\_\_\_\_\_. *Mia Couto: Pensatempos e Improvêrbios*. Lisboa: Mar Além, 2000.

\_\_\_\_\_. *Mia Couto: Um Moçambicano que Diz Moçambique em Português*. Tese de Doutoramento em Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa. Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2002.

CHABAL, Patrick. *Vozes Moçambicanas. Literatura e Nacionalidade*. Lisboa: Vega, 1994.

DEANDREA, Pietro. ““History never walks here, it runs in any direction”. Carnival and Magic in the fiction of Kojo Laing and Mia Couto”. In LINGUANTI, Elsa; CASOTTI, Francesco & CONCILIO, Carmen. *Coterminous Worlds. Magical Realism and Contemporary Post-colonial Literature in English*. Amsterdam – Atlanta: Rodopi, 1999, pp.209-225.

ESTÊVÃO, Alexandre J. M. *A Ficção Moçambicana Contemporânea – Mia Couto*. Tese de Mestrado em Espaço Lusófono: Cultura, Economia e Política. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 2002.

FONSECA, Ana Margarida. *Projectos de Encostar Mundos*. Algés: Difel, 2002.

FRADE, Ana Maria Duarte. *A Corrupção no Estado Pós-colonial em África: Duas Visões Literárias*. Tese de Mestrado em Estudos Africanos. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004.

FRIAS, Aldina (Org.). *Homenagem a Mia Couto: 8º Encontro de Professores de Português*. Actas/AIP. Porto: Areal, 2004 (1ª. Edição).

LABAN, Michel. *Moçambique - Encontro com Escritores*. 3 Vols. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1998.

LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*. Lisboa: Edições Colibri, 2003.

\_\_\_\_\_. *Oralidades & Escritas nas Literaturas Africanas*. Lisboa: Edições Colibri, 1998.

LISBOA, Maria Manuel. “Colonial Crosswords: (In)voicing the Gap in Mia Couto”. In FIDDIAN, Robin (Ed.). *Postcolonial Perspectives on the Cultures of Latin America and Lusophone Africa*. Liverpool: Liverpool University Press, 2000.

MATUSSE, Gilberto. *A Construção da Imagem de Moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*. Maputo: Livraria Universitária – Universidade Eduardo Mondlane, 1998.

NGOMANE, Nataniel. “Entre a mágoa e o sonho... nas *Estórias Abensonhadas* de Mia Couto”. In *Via Atlântica* n.º 3 (1999). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo, 1999, pp.283-288.

NOA, Francisco. “A dimensão escatológica da ficção moçambicana: Ungulani Ba Ka Khosa e Mia Couto”. In NOA, Francisco. *A Escrita Infinita*. Maputo: Livraria Universitária – Universidade Eduardo Mondlane, 1998, pp.11-19.

\_\_\_\_\_. “O absurdo em Machado de Assis e Mia Couto”. In NOA, Francisco. *A Escrita Infinita*. Maputo: Livraria Universitária – Universidade Eduardo Mondlane, 1998, pp.97-105.

\_\_\_\_\_. “Prosa moçambicana ou as falas resgatadas”. In NOA, Francisco. *A Escrita Infinita*. Maputo: Livraria Universitária – Universidade Eduardo Mondlane, 1998, pp.53-61.

NUNES, Ana Margarida Belém. *A Linguagem Mia Coutiana de **Mar Me Quer** e **Na Berma de Nenhuma Estrada**: Um Estudo da Morfologia e Semântica*. Dissertação de

Mestrado em Estudos Portugueses. Aveiro: Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro, 2000.

PATRAQUIM, Luís Carlos. “Como se fosse um prefácio”. In COUTO, Mia. *Vozes Anotecidas*. Lisboa: Caminho, 1987 (6ª. Edição), pp.13-18.

ROTHWELL, Phillip. *A Postmodern Nationalist. Truth, Orality, and Gender in the Work of Mia Couto*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2004.

\_\_\_\_\_. “Fuzzy Frontiers Mozambique: False Borders – Mia Couto: false Margins”. In *Portuguese Literary & Cultural Studies* – 1. North Dartmouth: University of Massachussets, 1998.

SANTILLI, Maria Aparecida. “O fazer-crer nas histórias de Mia Couto”. In *Via Atlântica* nº.3 (1999). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo, 1999, pp.98-109.

SANTOS, Maria Teresa D. B dos. *O Universo Oral na Obra de Mia Couto*. Tese de Mestrado em Literatura e Cultura dos Países Africanos de Expressão Portuguesa. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1996.

SAÚTE, Nelson. *Os Habitantes da Memória. Entrevistas com Escritores Moçambicanos*. Praia – Mindelo: Embaixada de Portugal – Centro Cultural Português, 1998.

SECCO, Carmen L. T. Ribeiro. “Alegorias em Abril: Moçambique e o sonho de um outro Vinte e Cinco – uma leitura do romance *Vinte e Zinco*, do escritor Mia Couto”. In *Via Atlântica* nº.3 (1999). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo, 1999, pp.110-122.

\_\_\_\_\_. “De Mares, Exílios, Fronteiras...”. In QUATAERT, Anne et AFONSO, Maria Fernanda. *La Lusophonie. Voie/Voix Océaniques*. Université Libre de Bruxelles – Section de Langues et Littératures Romanes – Lectorat de Portugais à Bruxelles. Lisboa: Lidel, 2000, pp.288-294.

SILVA, Rosania da. *Percursos da Narrativa Literária Moçambicana: Entre a História e a Ficção*. Tese de Doutoramento em Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2000.

SIOPA, Maria da Conceição F. da S. *Mia Couto: Fotografias de um Real n’A Varanda do Frangipani: Estudo Léxico-Semântico*. Tese de Mestrado Interdisciplinar em Estudos Portugueses. Lisboa: Universidade Aberta, 1999.

## 2.5 Morte

BASTIDE, Roger. "Rélígions africaines et structure de civilisation". In *Présence Africaine*, n.º 66, 1968, pp.102-105.

CAZENEUVE, Jean. *Les Rites et la Condition Humaine*. Paris: PUF, 1958.

ELIAS, Norbert. *La Solitude des Mourants*. Paris: Ch. Bougeois, 1987.

GRAVRAND, Henry. *A la Rencontre des Rélígions Africaines*. Secretarius Pro Non-christianis. Rome: Ancora, 1969.

HONWANA, Alcinda Manuel. *Espíritos Vivos, Tradições Modernas. Possessão de Espíritos e Reintegração Social Pós-guerra no Sul de Moçambique*. Lisboa: Ela por Ela, 2003.

ILLICH, Ivan. *Nemesis Médicale*. Paris: Seuil, 1975.

JANKÉLÉVITCH, Vladímir. *La Mort*. Paris: Flammarion, 1977.

KOPYTOFF, Igor. "Ancestors as Elders in Africa". In GRINKER, Roy Richard & STEINER, Christopher B. (Ed.). *Perspectives on Africa*. Oxford: Blackwell, 1997, pp.412-419.

KUBLER-ROSS, Elisabeth. *Sobre a Morte e o Morrer*. S. Paulo: Martins Fontes, 2000.

MASSON, Joseph. *Père de nos Pères*. Editrice Pontificia Università Gregoriana. Documenta Missionalia nº.21, 1988.

MAURIER, Henri. *La Réligion Spontanée. Philosophie des réligions traditionnelles d'Afrique noire*. Paris: L'Harmattan, 1997.

MBITI, John S. *African Religions & Philosophy*. Oxford: Heinemann, 1997 (2<sup>nd</sup>. Edition).

\_\_\_\_\_. *Introduction to African Religion*. Oxford: Heinemann, 1997.

PARKES, Colin Murray et alii (Coord.). *Morte e Luto Através das Culturas*. Lisboa: Climepsi, 2003.

ROGAK, Lisa. *Death Warmed Over: Funeral Food, Rituals & Customs around the World*. Ten Speed Press, 2004.

ROUMÉGUÈRE-EBERHARDT, Jacqueline. *Pensée et Société Africaines: Essais sur une Dialectique de Complémentarité Antagoniste chez les Bantu du Sud-est*. Paris et La Haye: Mouton, 1963.

SANDERS, Catherine. *Grief. The Mourning After: Dealing with Adult Bereavment*. New York: John Wiley, 1999.

SUTTCLIFFE, Pauline et alii. *Working with the Dying and the Bereaved*. London: Macmillan Press, 1998.

THOMAS, Louis-Vincent. *Anthropologie de la Mort*. Payot, 1975.

\_\_\_\_\_. *La Mort*. Col. Que sais-je? Paris: Presses Universitaires de France, 2003.

\_\_\_\_\_. *La Mort Africaine. Idéologie Funéraire en Afrique Noire*. Payot, 1982.

\_\_\_\_\_. *La Mort en Question*. Paris: L'Harmattan, 2000.

\_\_\_\_\_. *Les Chairs de la Mort*. Paris: Les Empêcheurs de Penser en Rond, 2000.

\_\_\_\_\_. *Rites de Mort: Pour la Paix des Viants*. Paris: Fayard, 1996.

## **2.6 Periódicos**

AGUALUSA, José Eduardo. "A ficção, vinte anos depois". In *Ler. Livros & Leitores* n.º 35 (Verão 1996), pp.42- 44.

\_\_\_\_\_. "África. Vozes Anoitecidas, Mia Couto". In *Expresso* (23-07-1988).

\_\_\_\_\_. "A guerra depois da guerra". In *Público* (15-06-1996), p.3 (Leituras e Sons).

\_\_\_\_\_. "*Cronicando*. Mia Couto, "Pensageiro" de Moçambique". In *Público* (08-07-1991).

\_\_\_\_\_. "Mia Couto ao *Público*. Os feiticeiros acordam forças". In *Público* (27-11-1992), pp.5-6 (Leituras).

\_\_\_\_\_. "Mia Couto lança novo romance em Lisboa. Temos de nos autorizar a pensar em poesia". In *Público* (15-06-1996), pp.1-3 (Leituras e Sons).

\_\_\_\_\_. "Romance de um país errante". In *Público* (27-11-1992), p.6 (Leituras).

- ALBUQUERQUE, Orlando e MOTTA, José Ferraz. “Esboço de uma História da Literatura em Moçambique no Século Vinte”. In *Luso-Brazilian Review* XXXIII.2 (Winter 1996), pp.27-36.
- ALMEIDA, Pedro D. de. “Mia Couto: Um pessimista com esperança”. In *Visão* n.º.405 (14-12-2000), pp.19-21.
- CARVALHO, Alberto. “Representação conotativa, escuta e escrita da vida em Mia Couto (*Cada Homem É uma Raça*)”. In *Quaderni Ibero-Americani*, n.º 90 (2001), Torino, pp.104-118.
- COELHO, Alexandre Lucas. “Mia Couto denuncia discurso da raça em entrevista ao *Público*: Posso ter que sair de Moçambique”. In *Público* (15-06-2000), pp.18-19.
- COELHO, Eduardo Prado. “Nove maneiras de dizer dançar”. In *Público* (03-01-2000).
- CORDEIRO, Ana Dias. “Mia Couto. Não quero estar amarrado àquilo que se espera de mim”. In “Mil Folhas”, *Público* (13-05-2006), p.5.
- COUTO, Mia. “Auto-retratos: o gato e o novelo”. In *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (08-10-1997), p.59.
- \_\_\_\_\_. “From a Sleepwalking Land”, trad. por David Brookshaw, *The Literary Review* 38.4 (1995), pp.593-603.
- \_\_\_\_\_. Entrevista a José Eduardo Agualusa. In *Público* (17-07-1990), pp.8-9.
- \_\_\_\_\_. “O perigo existe”. In *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (27-07-1993), p.5.
- \_\_\_\_\_. “Uma lágrima sem porto”. In *Público* (20-05-2001).
- \_\_\_\_\_. “Um escritor-escola”. In *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (19-07-1995), p.15.
- DANIEL, Mary L. “Mia Couto: Guimarães Rosa’s Newest Literary Heir in Africa”. In *Luso-Brazilian Review* XXXII.1 (Summer 1995), pp.1-16.
- GOMES, Kathleen. “Eu sou da poesia.”. In *Público* (20-11-1999), *Leituras*, p.5.
- GONÇALVES, Perpétua. “Para uma aproximação Língua-Literatura em Português de Angola e Moçambique”. In *Via Atlântica* n.º 4. São Paulo, 2000, pp.212-223.
- GUERREIRO, António. “Uma linguagem ilimitada”. In *Expresso* (17-08-1996), p.68.
- HAMILTON, Russell. “Language and Literature in Portuguese-Writing Africa”. In *Portuguese Studies* 2 (1986), pp.196-207.
- HORTA, Maria Teresa. “Abensonhar um povo”. In *Diário de Notícias* (28-07-1994), p.33.

- JEREMIAS, Luísa. “Mia Couto. O meu sonho é transportar a meninice”. In *A Capital* (08-12-2000), pp.32-33.
- LARANJEIRA, Pires. “Mia Couto: Sonhador de lembranças, inventor de verdades”. In *Letras&Letras* 100 (Setembro de 1993), pp.43-45.
- LEITE, Ana Mafalda. “A dimensão anti-épica da moderna ficção moçambicana: *Ualalapi* de U. B. K. Khosa”. In *Discursos* n.º 9 (Fevereiro 1995). Coimbra: Universidade Aberta, pp.53-69.
- \_\_\_\_\_. “A Sagração do Profano. Reflexões sobre a escrita de três autores moçambicanos: Mia Couto, Rui Knopfli e José Craveirinha”. In *Vértice* II (Julho-Agosto 1993). Lisboa: Caminho, pp.37-41.
- \_\_\_\_\_. “As parábolas de Mia Couto”. In *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (28-06-2000), p.21.
- \_\_\_\_\_. “Aproximação à moçambicanidade”. In *Tempo* (26-05-1985).
- \_\_\_\_\_. “Vinte livros, vinte anos”. In *Ler. Livros & Leitores* n.º 35 (Verão 1996), pp.57-61.
- LEPECKI, Maria Lúcia. “Segundas histórias do escritor Mia Couto”. In *Diário de Notícias*, “Revista de Livros” (06-01-1991), p.8.
- LOURO, João. “Mia Couto: O mito e a realidade”. In *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (11-02-1992), p.6.
- MAGNIER, Bernard et LABAN, Michel. “Entretien avec Mia Couto”. In *Notre Librairie (Club des Lecteurs d'Expression Française): Littérature du Mozambique* n.º 112 (1993).
- MATA, Inocência. “A periferia da periferia”. In *Discursos* n.º 9 (Fevereiro 1995). Coimbra: Universidade Aberta, pp.27-36.
- MELO, Filipa. “Escritor. Mia Couto, o Abensonhador”. In *Visão* (27-06-1996), pp.102-103.
- \_\_\_\_\_. “Órfãos de pai vivo. De que falam os autores dos PALOP quando escrevem sobre nós?”. In *Visão* (12-06-1997), pp.84-87.
- MENDONÇA, Fátima. “A literatura moçambicana em questão”. In *Discursos* n.º 9 (Fevereiro 1995). Coimbra: Universidade Aberta, pp.37-51.
- MESTRE, David. “Um erotismo em celebração”. In *Ler. Livros & Leitores* n.º 35 (Verão 1996), pp.105-107.
- NEVES, António Loja. “Esperantes”. In *Expresso-Revista* (12-02-1992), pp.66R-69R.

- \_\_\_\_\_. “Histórias com bênçãos”. In *Expresso* (26-07-1997), pp.32-33.
- \_\_\_\_\_. “Mia Couto: Estar desiludido não é desistir”. In *Expresso* (17-08-1996), pp.64-67.
- \_\_\_\_\_. “Mia Couto. *Vozes Anoitecidas*”. In *África* (27-07-1988), p.26.
- \_\_\_\_\_. “O último livro de Mia Couto e a lembrança de uma antiga graça. O cronista mágico”. In *Expresso*, «Cartaz», (23-06-2001), p.50.
- \_\_\_\_\_. “Palavra e mestiçagem. Moçambique perante o futuro. Mia Couto fala do país e do acto da escrita”. In *Expresso*, «Cartaz», (23-06-2001), pp.48-49.
- NUNES, Maria Leonor. “Mia Couto: Sou um poeta que conta histórias”. In *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (10-05-2006), p.13.
- OLIVEIRA, Maria Eustáquia de. “Palavra e silêncio africanos na dicção de Mia Couto”. In *Cadernos CESPUC de Pesquisa. Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*, Belo Horizonte, n.º 11 (2003), pp.106-119.
- OLIVEIRA, Teresa Rosa d’. “Mia Couto Entrevistado”. In *Letras&Letras* 90 (03-03-1993), p.6.
- ORNELAS, José N. “Mia Couto no Contexto da Literatura Pós-colonial de Moçambique”. In *Luso-Brazilian Review* XXXIII.2 (Winter 1996), pp.37-52.
- PATRAQUIM, Luís Carlos. “Literatura moçambicana Os livros da guerra e da paz”. In *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (28-02-1989), p.37.
- \_\_\_\_\_. “Mia Couto. O vendedor de pássaros”. In *Diário de Lisboa* (10-05-1990), p.4L e 5L.
- \_\_\_\_\_. “Mia Couto: É doloroso sentirmo-nos estrangeiros aqui”. In *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (25-08-1986), p.4.
- PRATAS, Fernanda. “Entrevista: Mia Couto”. In *Revista Ler. Livros & Leitores* n.º. 55 (Verão 2002), pp.50-65.
- RIBEIRO, Anabela Mota. “Entrevista: Mia Couto”. In *Diário de Notícias* [Suplemento DNA] (15-05-1999), pp.10-15.
- ROCHA, Ilídio. “Cronicando”. In *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (22-08-1989), p.12.
- \_\_\_\_\_. “Os prosadores nascidos em Moçambique”. In *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (26-10-1987), pp.14-15.
- \_\_\_\_\_. “Terra Sonâmbula. Crónica Poética e Lúcida”. In *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (12-01-1993), p.10.



SAÚTE, Nelson. “A fatalidade da ficção moçambicana”. In *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (14-08-1990), p.8.

\_\_\_\_\_. “A nova geração de escritores moçambicanos”. In *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (06-03-1990), pp.24-25.

\_\_\_\_\_. “*Estórias Abensonhadas*, de Mia Couto. O sonho engravida o tempo”. In *Público – Leituras* (23-07-1994).

\_\_\_\_\_. “Literatura moçambicana e angolana. Duas (re)apresentações.”. In *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (12-01-1993), p.8.

\_\_\_\_\_. “Mia Couto. Disparar contra o tempo”. In *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (12-01-1993), pp.9-10.

\_\_\_\_\_. “Mia Couto: Escrevo por mãos de outros”. In *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (13-08-1991), pp.10-11.

\_\_\_\_\_. “Moçambique: Prémios nacionais de poesia e ficção”. In *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (05-02-1991), p.5.

\_\_\_\_\_. “O escritor moçambicano e a língua portuguesa”. In *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (09-01-1990), pp.16-17.

\_\_\_\_\_. “Portugal na imaginação de África”. In *Ler. Livros & Leitores* n.º 35 (Verão 1996), pp.45-47.

\_\_\_\_\_. “Mutumbela Gogo. Teatro Órfão de Texto”. *Ler. Livros & Leitores* n.º 35 (Verão 1996), pp.54-56.

SEABRA, Clara. “Mia Couto. Ainda não escrevi o “meu” livro. (...)”. In *Expresso* (26-07-1997), p.33.

SEIXAS, Maria João. “Conversa com vista para... Mia Couto”. In *Revista Pública* (02-01-2000), pp.20-25.

SEIXO, Maria Alzira. “Mia Couto: Olhares sobre o Mundo”. In *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (19-06-1996), pp.22-23.

SILVA, Rodrigues da. “Entrevista, Mia Couto: Antes de tudo, a vida”. In *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (10-03-1999), pp.7-9.

\_\_\_\_\_. “Mia Couto: Inventar a Pátria”. In *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (18-09-2002), p.11.

\_\_\_\_\_. “Mia Couto: Um escritor abensonhado”. In *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (17-08-1994), pp.14-16.

\_\_\_\_\_. “Um escritor à varanda da História”. In *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (19-06-1996), pp.12-13.

SIMAS-ALMEIDA, Leonor. “A Redenção da Palavra em *Terra Sonâmbula* de Mia Couto”. In *Revista da Faculdade de Letras* (Universidade de Lisboa), n.º 19/20 (1995/1996), 5.ª Série. Lisboa: Universidade de Lisboa – Faculdade de Letras, pp.159-168.

SOARES, João. “O mito e a realidade”. In *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (11-02-1992), p.6.

TOMÁS, António da Conceição. “Mundos Invisíveis”. In *Público* (06-09-1997), p.6 (Leituras).

UTÉZA, Francis. “Mia Couto: *A Lenda da Noiva e do Forasteiro* ou la Quête de la «Mozambicanité»”. In *Quadrant* 12 (1995), pp.177-187.

UTÉZA, Francis. “Mia Couto: «A Princesa Russa» ou au Nom de la Mère”. In *Quadrant* 11 (1994), Montpellier, Centro de Estudos de Literatura em Língua Portuguesa, Université Paul Valéry-Montpellier III, pp.129-148.

VIEGAS, Francisco José. “Policial, Poético”. In *Ler. Livros e Leitores* n.º 35 (Verão 1996), p.107.

## **2.7 Realismo Mágico, Maravilho, Fantástico e Sobrenatural**

ALBUQUERQUE, Maria de Fátima. “Contos maravilhosos: arquétipos, tipos e modelos”. In JESUS, Maria Saraiva (Coord.). *I Ciclo de Conferências sobre a Narrativa Breve*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2001, pp.25-32.

BARONIAN, Jean-Baptiste. *Panorama de la Littérature Fantastique de Langue Française*. La Renaissance du livre, s.d.

BASSI, Shaul. “Salman Rushdie’s Special Effects”. In LINGUANTI, Elsa; CASOTTI, Francesco & CONCILIO, Carmen (Ed.). *Coterminous Worlds. Magical Realism and Contemporary Post-colonial Literature in English*. Amsterdam – Atlanta: Rodopi, 1999, pp.47-60.

BERTINETTI, Paolo. “Reality and Magic in Syl Cheney-Coker’s *The Last Harmattan of Alusine Dunbar*”. In LINGUANTI, Elsa; CASOTTI, Francesco & CONCILIO, Carmen

(Ed.). *Coterminous Worlds. Magical Realism and Contemporary Post-colonial Literature in English*. Amsterdam – Atlanta: Rodopi, 1999, pp.197-207.

BESSIÈRE, Irène. *Le Récit Fantastique. La Poétique de l'Incertain*. Paris: Librairie Larousse, 1974.

BIAGIOTTI, Luca. "Bees, Bodies, and Magical Miscegenations. Robert Kroetsch's *What the Crow Said*". In LINGUANTI, Elsa; CASOTTI, Francesco & CONCILIO, Carmen (Ed.). *Coterminous Worlds. Magical Realism and Contemporary Post-colonial Literature in English*. Amsterdam – Atlanta: Rodopi, 1999, pp.103-114.

BOEHMER, Elleke. *Colonial and Postcolonial Literature*. New York: Oxford University Press, 1995.

CARPENTIER, Alejo. "On the Marvelous Real in America". In ZAMORA, Lois Parkinson & FARIS, Wendy B. (Ed.). *Magical Realism. Theory, History, Community*. Durham & London: Duke University Press, 1995, pp.75-88.

CESERANI, Remo. *Lo Fantástico*. Bologna: Società Editrice Il Mulino, 1996.

CHANADY, Amaryll. *Magical Realism and the Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy*. New York: Garland, 1985.

\_\_\_\_\_. "The Territorialization of the Imaginary in Latin America: Self-affirmation and Resistance to Metropolitan Paradigms". In ZAMORA, Lois Parkinson & FARIS, Wendy B. (Ed.). *Magical Realism. Theory, History, Community*. Durham & London: Duke University Press, 1995, pp.125-144.

COOPER, Brenda. *Magical Realism in West African Fiction. Seeing with a Third Eye*. London and New York: Routledge, 2004.

COX, Harvey. *The Feast of Fools: A Theological Essay on Festivity and Fantasy*. Cambridge: Harvard University Press, 1969.

COLLINS, Robert A. and PEARCE, Howard D. *The Scope of the Fantastic – Culture, Biography, Themes, Children's Literature*. Westport, Connecticut and London: Greenwood Press, 1985.

CORNWELL, Neil. *The Literary Fantastic. From Gothic to Postmodernism*. New York and London: Harvester Wheatsheaf, 1990.

DASH, J. Michael. "Marvellous Realism – The Way Out of Negritude". *Caribbean Studies* 13, 4 (1973).

- D'HAEN, Theo L. "Magical Realism and Postmodernism: Decentring Privileged Centres". In ZAMORA, Lois Parkinson & FARIS, Wendy B. (Ed.). *Magical Realism. Theory, History, Community*. Durham & London: Duke University Press, 1995, pp.191-208.
- DUNCAN, Hugh. *Symbols in Society*. New York: Oxford University Press, 1968.
- ELKINS, Charles. "An Approach to the Social Functions of Science Fiction and Fantasy". In COLLINS, Robert A. and PEARCE, Howard D. *The Scope of the Fantastic – Culture, Biography, Themes, Children's Literature*. Westport, Connecticut and London: Greenwood Press, 1985, pp.23-31.
- FABRE, Jean. *Le Miroir de Sorcière. Essai sur la littérature fantastique*. Paris: José Corti, 1992.
- FAIVRE, Antoine (Dir.). *Cahiers de l'Hermétisme. Colloque de Cérisy. La Littérature Fantastique*. Paris: Albin Michel, 1991.
- FARIS, Wendy B. (Ed.). *Magical Realism. Theory, History, Community*. Durham & London: Duke University Press, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Ordinary Enchantments. Magical Realism and the Remystification of Narrative*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004.
- \_\_\_\_\_. "Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction". In ZAMORA, Lois Parkinson & FARIS, Wendy B. (Ed.). *Magical Realism. Theory, History, Community*. Durham & London: Duke University Press, 1995, pp.163-190.
- FILMER, Kath (Ed.). *Twentieth-Century Fantasists*. London: The Macmillan Press, 1992.
- FINNÉ, Jacques. *La Littérature Fantastique. Essais sur l'organisation surnaturelle*. Bruxelles: Éditions de L'Université de Bruxelles, 1980.
- FURTADO, Filipe. *A Construção do Fantástico na Narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- GARCIA-MORENO, Laura. "Situating Knowledges: Latin American readings of postmodernism". In *Diacritics* (Spring 1995).
- GAYLARD, Gerald. *African Postmodernism and Magical Realism*. Johannesburg: Wits University Press, 2005.
- GOIMARD, Jacques. *Critique du Merveilleux et de la Fantasy*. Paris: Pocket, 2003.
- GUENTHER, Irene. "Magic Realism, New Objectivity, and the Arts during the Weimar Republic". In ZAMORA, Lois Parkinson & FARIS, Wendy B. (Ed.). *Magical Realism. Theory, History, Community*. Durham & London: Duke University Press, 1995, pp.33-73.

- GUIDOTTI, Valeria. "Magical Realism Beyond the Wall of Apartheid? *Missing Persons* by Iven Vladislavic". In LINGUANTI, Elsa; CASOTTI, Francesco & CONCILIO, Carmen (Ed.). *Coterminous Worlds. Magical Realism and Contemporary Post-colonial Literature in English*. Amsterdam – Atlanta: Rodopi, 1999, pp.227-243.
- HINCHCLIFFE, Peter and JEWINSKI, Ed (Ed.). *Magic Realism and Canadian Literature*. Waterloo: University of Waterloo Press, 1986.
- HUME, Kathryn. *Fantasy and Mimesis, Responses to Reality in Western Culture*. London-New York: Methuen, 1984.
- IRWIN, R. W. *The Game of the Impossible: A Rhetoric Fantasy*. Urbana: University of Illinois Press, 1976.
- JACKSON, Rosemary. *Fantasy: the Literature of Subversion*. London and New York: Routledge, 1995.
- JASPER, David. "Foreword: The Stream of Time Continuous as Life". In FILMER, Kath (Ed.). *Twentieth-Century Fantasists*. London: The Macmillan Press, 1992, pp.ix-xi.
- KING, John (Ed.). *Modern Latin American Fiction: A Survey*. Faber and Faber, 1987.
- LEAL, Luis. "Magical Realism in Spanish American Literature". In ZAMORA, Lois Parkinson & FARIS, Wendy B. (Ed.). *Magical Realism. Theory, History, Community*. Durham & London: Duke University Press, 1995, pp.119-124.
- LINGUANTI, Elsa; CASOTTI, Francesco & CONCILIO, Carmen (Ed.). *Coterminous Worlds. Magical Realism and Contemporary Post-colonial Literature in English*. Amsterdam – Atlanta: Rodopi, 1999.
- LOVECRAFT, *Épouvante et Surnaturel en Littérature*. Christian Bourgois Éditeur, 1969.
- MABILLE, Pierre. *Le Merveilleux*. Fata Morgana, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Le Miroir du Merveilleux*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1962.
- MELLIER, Denis. *La Littérature Fantastique*, Paris: Éditions du Seuil, 2000.
- \_\_\_\_\_. *L'Écriture de l'Excès. Fiction Fantastique et Poétique de la Terreur*. Paris: Honoré Champion, 1999.
- MIKICS, David. "Derek Walcott and Alejo Carpentier: Nature, History, and the Caribbean Writer". In ZAMORA, Lois Parkinson & FARIS, Wendy B. (Ed.). *Magical Realism. Theory, History, Community*. Durham & London: Duke University Press, 1995, pp.371-404.

- MILLET, Gilbert et LABBÉ, Denis. *Les Mots du Merveilleux et du Fantastique*. Tours: Éditions Belin, 2003.
- PRICKETT, Stephen. "Centring the Margins: Postmodernism and Fantasy". In FILMER, Kath (Ed.). *Twentieth-Century Fantasists*. London: The Macmillan Press, 1992, pp.183-191.
- PROPP, Vladímir Propp. *As Raízes Históricas do Conto Maravilhoso*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- RISCO, Antón et alii. *El Relato Fantástico. História y Sistema*. Salamanca: Ediciones Colegio de España y los autores, 1998.
- RIZZARTI, Alfredo. "Bewildered with Nature. The Magical-Realist in Joe Rosenblatt". In LINGUANTI, Elsa; CASOTTI, Francesco & CONCILIO, Carmen (Ed.). *Coterminous Worlds. Magical Realism and Contemporary Post-colonial Literature in English*. Amsterdam – Atlanta: Rodopi, 1999, pp.125-137.
- RUAUD, André-François. *Cartographie du Merveilleux*. Éditions Denoël, 2001.
- RUSHDIE, Salman. *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*. Granta, 1992.
- SANGARI, Kumkum. "The Politics of the Possible". In *Cultural Critique* 7, 1987.
- SARTRE, Jean-Paul. *L'Imaginaire*. Paris: Gallimard, 1986.
- SCARANO, Tommaso. "Notes on Spanish-American Magical Realism". In LINGUANTI, Elsa; CASOTTI, Francesco & CONCILIO, Carmen (Ed.). *Coterminous Worlds. Magical Realism and Contemporary Post-colonial Literature in English*. Amsterdam – Atlanta: Rodopi, 1999, pp.9-28.
- SCHLOBIN, Roger C. "In the Looking Glasses: The Popular and Cultural Fantasy Response". In COLLINS, Robert A. and PEARCE, Howard D. *The Scope of the Fantastic – Culture, Biography, Themes, Children's Literature*. Westport, Connecticut and London: Greenwood Press, 1985, pp.3-9.
- SCHUHL, Pierre-Maxime. *L'Imagination et le Merveilleux. La Pensée et l'Action*. Paris: Flammarion, 1969.
- SLEMON, Stephen. "Magic Realism as Postcolonial Discourse". In ZAMORA, Lois Parkinson & FARIS, Wendy B. (Ed.). *Magical Realism. Theory, History, Community*. Durham & London: Duke University Press, 1995, pp.407-426.

STEWART, Melissa. "Roads of "Exquisite Mysterious Muck": the Magical Journey through the City of William Kennedy's Ironweed, John Cheever's "The Enormous Radio", and Donald Barthelme's "City Life"". In ZAMORA, Lois Parkinson & FARIS, Wendy B. (Ed.). *Magical Realism. Theory, History, Community*. Durham & London: Duke University Press, 1995, pp.477-495.

TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la Littérature Fantastique*. Paris: Éditions du Seuil, 2001.

TRAILL, Nancy H. *Possible Worlds of the Fantastic. The Rise of the Paranormal in Literature*. Toronto: Toronto University Press, s.d.

VAX, Louis. *La Séduction de l'Étrange: Étude sur la Littérature Fantastique*. Paris: PUF, 1965.

WILSON, Rawdon. "The Metamorphoses of Fictional Space: Magical Realism". In ZAMORA, Lois Parkinson & FARIS, Wendy B. (Ed.). *Magical Realism. Theory, History, Community*. Durham & London: Duke University Press, 1995, pp.209-233.

ZAMORA, Lois Parkinson & FARIS, Wendy B. (Ed.). *Magical Realism. Theory, History, Community*. Durham & London: Duke University Press, 1995.

## **2.8 Teoria Literária**

ARNAUT, Ana Paula. *Post-modernismo no Romance Português Contemporâneo*. Coimbra: Almedina, 2002.

BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et Théorie du Roman*. Paris: Gallimard, 1978.

BELL, Michael. *Literature, Modernism and Myth*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

FALCK, Colin. *Myth, Truth and Literature. Towards a True Post-modernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994 (2<sup>nd</sup> Edition).

GENETTE, Gérard. *Discurso da Narrativa*. Lisboa: Vega, s.d.

\_\_\_\_\_. *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

\_\_\_\_\_. *Nouveau Discours du Récit*. Paris: Éditions du Seuil, 1983.

- HOLQUIST, Michael. *Dialogism. Bakhtin and His World*. London and New York: Routledge, 1990.
- HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism*. London: Routledge, 1988.
- \_\_\_\_\_ (Ed.). *The Dialogic Imagination. Four Essays by M. M. Bakhtin*. Austin: University of Texas Press, 1988.
- MACHADO, Álvaro Manuel e PAGEAUX, Daniel-Henri. *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*. Lisboa: Edições 70, s.d.
- MEDINA, Angel. *Reflection, Time and the Novel. Towards a Communicative Theory of Literature*. London, Boston and Henley: Routledge & Kegan Paul, 1979.
- MENDILOW, A. A. *Time and the Novel*. New York: Humanities Press, 1972.
- MORENO, Armando. *Biologia do Conto*. Coimbra: Almedina, 1987.
- POUILLON, Jean. *Temps et Roman*. Paris: Gallimard, 1993.
- PROPP, Vladimir. *Morfologia do Conto*. Lisboa: Vega, 2003 (5ª. Edição).
- REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina, 1991.
- RICOEUR, Paul. *Du Texte à l'Action. Essais d'Herméneutique*. Paris: Éditions du Seuil, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Temps et Récit. 1. L'Intrigue et le Récit Historique*. Paris: Éditions du Seuil, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Temps et Récit. 3. Le Temps Raconté*. Paris: Éditions du Seuil, 1991.
- ROSENBERG, Bruce A. *Folklore and Literature. Rival Siblings*. Knoxville: The University of Tennessee Press, 1991.
- SANTANA, Maria Helena. "A Crónica: A escrita volátil da modernidade". In JESUS, Maria Saraiva (Coord.). *Rumos da Narrativa Breve*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2005, pp.9-19.
- TOBIN, Patricia Drechsel. *Time and the Novel. The Genealogical Imperative*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1978.
- VICKERY, John B. (Ed.). *Myth and Literature. Contemporary Theory and Practice*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1966.
- ZÉFFARA, Michel. *Roman et Société*. Paris: PUF, 1976.